



VALERIA TOCCO
Università degli Studi di Pisa
valeria.tocco@unipi.it

LA POESIA METASEMANTICA DI JORGE DE SENA

Riassunto

Negli anni Sessanta, Jorge de Sena si cimenta nella composizione di alcune poesie in lingua immaginaria, la quale, tuttavia, mantiene somiglianza morfologica con la lingua portoghese. Questo contributo è dedicato alla riflessione sui *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena* (elaborati nel 1961, e pubblicati nel 1962 e 1963) quale prodotto di un clima epocale neo-avanguardista, che fa del *trompe l'œil* linguistico un baluardo contro il linguaggio "stento e scolorato" del mondo del dopoguerra, di cui le più note realizzazioni sono le poesie metasemantiche raccolte nelle *Fãnfole* di Fosco Maraini.

Abstract

In the Sixties, Jorge de Sena tests himself composing some poems in an imaginary language, which, however, maintains morphological similarity with Portuguese. This contribution is dedicated to the reflection on the *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena* (elaborated in 1961, and published in 1962 and 1963) as a product of a neo-avant-garde epoch-making climate, which makes linguistic *trompe l'œil* a bulwark against the "poor and discoloured" language of the post-war world, of which the best known creations are the metasemantic poems collected in Fosco Maraini's *Fãnfole*.

Somehow it seems to fill my head
with ideas – only I don't exactly know
what they are!
L. Carroll, *Through the looking glass*, 1871

Nota o Autor: Todos estes livros devem
ser lidos pelo menos duas vezes pròs muito inteligentes
e daqui pra baixo é sempre a dobrar
J. de Almada Negreiros

Tra la vasta e plurimodale produzione letteraria di Jorge de Sena, si trovano alcune composizioni iscrivibili nell'ampio coacervo della sperimentazione e della reinvenzione linguistica, che, a cavallo degli anni Sessanta del secolo passato, un certo filone della neo-avanguardia proponeva come opposizione alle codifiche convenzionali del mondo borghese, come mimesi del processo primigenio della nascita della parola, come nuova maniera verbovisuale di reinterpretare il mondo, come denuncia

contro la mercificazione della parola e come demistificazione dell'idea tranquillizzante dell'esistenza di un linguaggio neutrale e trasparente.

Mi riferisco, in particolare, ai *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómèna*, i quali, nella loro collocazione definitiva, si configurano come parte finale e addenda alla raccolta *Metamorfoses* (1963)¹, chiudendo, dunque, un percorso condotto attraverso modulazioni prossime all'eccfrasis, come "pretexto de meditação poética"². "Supra-metamorfoses", come lo stesso poeta li ha definiti nella postfazione al volume³, questi quattro sonetti manifestano un "discurso lírico que se pauta na não-discursividade verbal da música"⁴, attraverso tanto "sons sugestivos de palavras como sugestões visuais"⁵. Questo processo li include nel filone di quella "lingua artificiale artistico-espressiva"⁶ che Fosco Maraini definisce meta-semantica⁷, Daniele Baglioni perisemantica⁸.

La tetralogia in questione non è l'unico prodotto della vena glottotetica di Jorge de Sena, il quale, più o meno negli stessi anni, elabora anche il *Colóquio sentimental em duas partes*, pubblicato nel 1968 sul numero di "O tempo e o modo" interamente dedicato alla sua figura (n. 59), e poi incluso in *Peregrinatio ad loca infecta*, l'anno seguente, nella sezione "Brasil (1959-1965)". Nella stessa sezione confluiscono anche *Na transtornância* (1961) e *Anflata cuanimene*, mentre alla sezione "Estados Unidos da América (1965-1969)" appartiene *Aflia*. Infine, Sena si misura ancora con la creazione di una lingua immaginaria in *Átia Cuí* (1963) e *Petrina, Sanguilícia*, inclusi nel postumo *Visão Perpétua* (1982)⁹.

¹ Tradotto in Italia da Vittorio Cattaneo (Roma, Empiria, 1987).

² J. de Sena, *Metamorfoses, Post-fácio 1963*, in *Poesia II*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, pp. 151-161, p. 156. I sonetti in questione sono raccolti in Appendice.

³ "Quanto aos Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómèna, que encerram e coroaam este volume [Metamorfoses], e são de certo modo uma supra-metamorfose (...)" (*Ibid.*, p. 158).

⁴ S.E. Sousa Macedo, *As metamorfoses do sujeito em Arte de Música de Jorge de Sena*, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2009, p. 21.

⁵ H. Macedo, *Jorge de Sena e a poesia como testemunho*, in "Metamorfoses", 10, 2, 2010, pp. 195-203, p. 200.

⁶ Alessandro Bausani, *Le lingue inventate: linguaggi artificiali*, Roma, Ubaldini, 1974.

⁷ F. Maraini, *Gnòsi delle Fânfole. Con un commento di Maro Marcellini*, Milano, Baldini&Castoldi, 1994, p. 15.

⁸ D. Baglioni, *Poesia metasemantica o perisemantica? La lingua delle Fânfole di Fosco Maraini*, in V. Della Valle e P. Trifone (a cura di), *Studi linguistici per Luca Serianni*, Roma, Salerno editrice, 2007, pp. 469-480.

⁹ Cfr. L.A. Carlos, *Fenomenologia do discurso poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 288.

Negli anni a ridosso la composizione dei *Quatro sonetos*, tra i membri del gruppo surrealista portoghese e tra quelli del gruppo concretista brasiliano si procedeva ad analoga ricerca: basta ricordare le composizioni costruite sul rimpasto delle componenti morfologiche della lingua di Mário Cesariny (*Ditirambo*, in *Pena capital*, 1957), o ad *ALEA 1 – Variações Semânticas* (1962-63) di Haroldo de Campos. Lo stesso Sena sottolinea la filiazione delle sue produzioni in lingua (re) inventata alla linea sperimentale avviata da Joyce e dal surrealismo, ridimensionando il ruolo della neo-avanguardia brasiliana: “Em que precisava eu de conhecer os concretistas, e de estimá-los pessoalmente para escrever tais sonetos? Não estão eles [i sonetti] muito mais na linha de Joyce e do surrealismo do que dentro da linha do concretismo, ou que este estabeleceu para si mesmo?”¹⁰. Nonostante queste dichiarazioni, non si può mettere in dubbio che, una volta in Brasile (dal 1959), il contatto con le proposte concretiste possa aver favorito o corroborato la propensione verso la ricreazione linguistica del Nostro: e in effetti, i sonetti ad Afrodite furono composti proprio in Brasile, ad Assis, tra maggio e giugno 1961, come riporta la datazione delle singole composizioni.

Nella “*linha de Joyce*”, Sena ingrossa le fila degli onomaturchi, dei glottoteti – come sono stati definiti, ad esempio, Guimarães Rosa o Cortázar. Per i testi di cui discorro in queste pagine, il poeta portoghese pianifica la lingua cesellando, rimodellando la materia grezza, fonetica e morfologica. Che Jorge de Sena si sia sempre appassionato ai processi generatori, comunicativi e manipolatori del linguaggio è innegabile, e che abbia nutrito interessi linguistici e interlinguistici è altrettanto certo. Basta ricordare, tra i molti esempi che si potrebbero addurre, *Noções de linguística* o *Em Creta, com o Minotauro*, poesie incluse in *Peregrinatio ad loca infecta* (1969). Nella seconda composizione citata, Sena accosta, come farà nei *Quatro sonetos*, mito classico e considerazioni linguistiche: a proposito di un possibile incontro con il Minotauro è evocato il volapük (una delle numerose lingue ausiliarie internazionali)¹¹ come

¹⁰ Intervista a “O tempo e o modo” (n. 59, 1968, pp. 409-430, p. 423). Sena aveva già avanzato analoga considerazione nella postfazione alle *Metamorfoses*, nel 1963 (*op. cit.*, p. 159).

¹¹ Cfr. U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 341-362, in particolare le pp. 343-346.

codice di comunicazione/non comunicazione tra il soggetto lirico e il personaggio mitologico:

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado
 a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
 aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
 como toda a gente, não sabe português.
 Também eu não sei grego, segundo as mais seguras informações.
 Conversaremos em volapuque, já
 que nenhum de nós o sabe. O Minotauro
 não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia,
 de toda esta merda douta que nos cobre há séculos,
 cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos
 os escravos de outros. Ao café,
 diremos um ao outro as nossas mágoas.

Gli anni di elaborazione dei sonetti a Afrodite e delle altre composizioni in una lingua “che non c’è” sono pure gli anni delle riflessioni di Jakobson sul farsi e disfarsi del linguaggio; sono gli anni della neo-avanguardia, delle sperimentazioni verbosonore e verbovisuali, del recupero di procedure anamorfiche ascritte al barocco, della scoperta e riuso letterario del linguaggio computazionale, della riflessione sul neorealismo nella società dei consumi, sul rapporto tra industria e cultura, tra linguistica e letteratura; sono i decenni degli *angry men*, della *beat generation*, del Gruppo 47, della rinascita di un surrealismo tardivo (Portogallo e Brasile), della *OuLiPo*, del Gruppo 63. E sono anche gli anni nei quali Fosco Maraini compone *Nuvolario. Principii di nubignosia* (1956) ed elabora e poi dà alle stampe, in un’edizione a tiratura bassissima e fuori commercio, *Le Fànfole* (Bari, Dedalo De Donato, 1966: “300 esemplari destinati agli amici dell’autore, dell’editore, dello stampatore”)¹². Tra i molti precedenti, ricordiamo l’operazione di Edoardo Sanguineti del 1956, quando dà alle stampe *Laborintus*, nel quale il conflitto tra la forma e l’informe, il panlinguismo, il citazionismo, e l’in-

¹² La fase embrionale delle *Fànfole*, secondo la ricostruzione della figlia Toni Maraini inclusa nell’edizione uscita per i tipi della milanese La Nave di Teseo (2019), risalirebbe addirittura al tempo della prigionia giapponese, durante la seconda guerra. L’introduzione, dal titolo *Breve genesi e storia delle fànfole di Fosco Maraini*, si può leggere nel Blog *Poeti del Parco*, alla URL <https://poetidelparco.it/breve-genesi-e-storia-delle-fanfole-di-fosco-maraini/> (data di accesso 30 aprile 2020).

venzione neologica configurano “uno *streben* rivolto alla costruzione che si attua attraverso la distruzione”¹³. Ricordiamo pure le sperimentazioni della *OuLiPo*, volte ad aprire nuove potenzialità significanti attraverso la restrizione, nella elaborazione artistica, di elementi fonetici, grammaticali, sintattici della lingua normativa (l’eliminazione di una vocale, l’uso di una sola consonante, di un unico tempo verbale). Jorge de Sena, dunque, si incastona perfettamente nel mosaico delle personalità che costituiscono la cosiddetta “tradizione della rottura”¹⁴, inserendosi a pieno titolo nel fecondo dibattito internazionale sull’arte, sulla lingua, sul ruolo dello scrittore in rapporto alla società e al reale che lo circonda.

Le composizioni incluse in *Metamorfoses* sono, come già accennato, riflessioni poetiche suggerite dall’osservazione di quadri, statue, testi allogeni in un dialogo interartistico profondo e fecondo, e rappresentano il prodotto di ciò che Sena stesso definisce “lirismo especulativo” (in una ipotetica linea di continuità con Camões, Antero, Pessoa)¹⁵. Le *Metamorfoses* sono suddivise in tre parti: *Ante-metamorfoses*; *Metamorfoses* propriamente dette (“*meditações aplicadas*”¹⁶ a oggetti artistici), e *Post-metamorfoses*, che includono due *Variações*. Come anticipato, i *Quatro sonetos* si configurerebbero, in questa architettura così precisamente delineata, come “*supra-metamorfoses*”, una *addenda* nella quale il poeta aggiunge una nuova metamorfosi, ovvero quella dello stesso mezzo di espressione¹⁷.

¹³ E. Tatasciore, *Su un commento a Laborintus di Sanguineti*, in “Allegoria”, 58, 2008, pp. 188-197, p. 190.

¹⁴ Cfr. L.A. Carlos, *Quatro sonetos e um labirinto*, in “Colóquio/Letras”, 125-126, 1992, pp. 97-104, p. 98.

¹⁵ Cfr. J. de Sena, *Postfácio*, cit., pp. 155-157. Compongono il volume: 1. Gazela da Ibéria, 2. Deméter, 3. Cabecinha romana de Milreu, 4. Artemidoro, 5. Mesquita de Córdoba, 6. A Nave de Alcobaça, 7. Pietà de Avignon, 8. Céfalos de Prócris, 9. Retrato de um Desconhecido, 10. Camões dirige-se aos seus contemporâneos, 11. “Eleonora di Toledo, Granduchessa di Toscana”, de Bronzino, 12. “A Morta”, de Rembrandt, 13. “O Balouço”, de Fragonard, 14. Turner, 15. “A Cadeira Amarela”, de Van Gogh, 16. “Ofélia”, de Fernando Azevedo, 17. Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya, 18. A máscara do poeta, 19. Dançarino de Brunei, 20. A Morte, o Espaço, a Eternidade. Segue la sezione intitolata *Post-Metamorfoses*, composta da: *Varição Primeira e Varição Segunda*; e per finire i *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 158.

¹⁷ “A poesia como criação de linguagem é supra-real, isto é, engloba a realidade e a sua mesma representação linguística”, afferma a proposito dei *Quatro sonetos* (*Ibid.*, p. 159). Cfr. anche J. Fazenda Lourenço, *O essencial sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2019, p. 75.

Oltretutto, il titolo della tetralogia rimanda anche al nome con cui viene ricordato un dipinto perduto del pittore greco Apelle, di cui è forse copia romana l'affresco che esiste a Pompei: Afrodite *anadyomenē*, cioè nascente [dal mare]. L'epiteto indica pure un modo di rappresentare la dea (con i capelli bagnati, intenta a ravviarli) di lunga tradizione (lo stesso Sena rammenterà Botticelli, nella sua postfazione alle *Metamorfoses*, a proposito di *Urânia*). È curioso notare che i sonetti in questione, composti in una "lingua che non c'è", facciano riferimento, con l'epiteto attribuito ad Afrodite, a un "dipinto che non c'è (più)". Inoltre, posti a chiosa del volume, per le loro suggestioni fonosimboliche, si prospettano anche come *trait d'union* con la raccolta seguente, *Arte de música* (1968).

Se le "meditazioni poetiche" raccolte nel volume attengono principalmente alla sfera della classicità, e declinano da varie prospettive il tema della morte, come ricorda lo stesso poeta nella sua postfazione, i *Quatro sonetos a Afrodite Andiómena* si propongono come un'esortazione al piacere sensuale, e sono stati interpretati quali rappresentazioni verbosonore dell'eroticismo proprio della raffigurazione della Venere di Luís de Camões (II, 36 ss.) ed evidente nella prima parte dell'Isola degli amori (IX)¹⁸. Sappiamo tutti che Sena si dedicò intensamente all'ermeneutica camoniana, e dunque non stupisce che ne abbia voluto ricodificare le suggestioni in composizioni proprie: in effetti, lavora a questi sonetti giustamente nel momento in cui sta concentrando i suoi studi accademici su Camões e la lirica cinquecentesca, mettendo a punto, tra il 1962 e il 1964, contributi come *Uma canção de Camões*, *Os sonetos de Camões* e *O soneto quinhentista peninsular*.

La tetralogia poetica fu pubblicata in prima battuta sulla rivista concretista "Invenção. Revista de arte de vanguarda"¹⁹, nel 1962. L'in-

¹⁸ L.A. Carlos, *O Discurso Erótico nos 'Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena' de Jorge de Sena*, in "Quaderni portoghesi" 13-14, 1983, pp. 243-272.

¹⁹ La rivista, che si sovrappone per due numeri alla "esaurenda" "Noigandres", durerà anch'essa poco (5 nn.) e nasce dopo l'esperienza del (saltuario) settimanale dallo stesso nome allegato al "Correio paulistano" (dal 17 gennaio 1960 al 26 febbraio 1961). Le tre pubblicazioni periodiche ebbero tra i promotori e direttori gli stessi uomini della neo-avanguardia brasiliana: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, tra gli altri. Sena, che era esiliato in Brasile e che aveva già dato alcune lezioni ad Assis, arriva alla rivista in questione attraverso Augusto de Campos che aveva conosciuto al Congresso de Crítica e História Literária di Assis, nel 1961.

tento programmatico di “Invenção” era, nelle parole dei suoi promotori, esposto come segue:

O ponto de encontro da equipe que a dirige – na qual se reúnem, sem abrir mão das tendências que especificamente defendem, poetas e críticos, alguns alistados no movimento concreto, outros de orientação autônoma – é justamente a invenção. Vista como uma gama de tendências, menos e mais radicais, mas todas elas úteis na configuração do perfil de uma civilização em evolução e na produção de obras que contribuam para sua definição artística (“Invenção”, n. 1, 1962).

E con il n. 2 dello stesso anno, “sustentando una poesia formal e conteudisticamente revolucionária”, i poeti del gruppo Noigandres includeranno dunque nel loro progetto anche i *Quatro sonetos* di Jorge de Sena.

In quella occasione, i sonetti erano accompagnati da una *Carta* metaletteraria che, per la sua rilevanza programmatica, fu in parte recuperata dallo stesso Sena nella postfazione a *Metamorfoses*:

Quanto aos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómeneia*, (...), limitar-me-ei a transcrever o que, de uma carta minha, foi publicado no n.º 2, 2º trimestre 1962, de *Invenção*, revista de vanguarda, de São Paulo, em que esses sonetos foram primeiro publicados pelos meus amigos concretistas (p. 158).

Nei *Sonetos*, il linguaggio poetico si essenzializza in forma (il sonetto, appunto) e suoni, tipico delle costruzioni poetiche in lingue inventate: pensiamo per esempio alla famosa poesia di Tommaso Landolfi dall’incipit *Aga magéra difúra natun guamesciún*, inclusa nel *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), in cui il lettore, “anche se la grammatica gli sfugge, non può non riconoscere la raffinatezza della lingua del componimento, evidente nel rigido rispetto del metro, nelle rime, negli omoteleuti e nel fonosimbolismo”²⁰; tuttavia, in questo caso, come nel caso, ad esempio della poesia in lanternese nel *Gargantua e Pantagruel*,

²⁰ D. Baglioni, *Lingue inventate e nonsense nella letteratura italiana del Novecento*, in G. Antonelli, C. Chiummo (a cura di), *Nominativi fritti e mappamondi. Il nonsense nella letteratura italiana*. Atti del Convegno di Cassino 9-10 ottobre 2007, Roma Salerno editrice, 2009, pp. 269-287, p. 285.

lo stesso scrittore offre al lettore una sua traduzione a decodifica della lingua immaginaria appena riprodotta. Ciò non accade, invece, nelle proposte cosiddette metasemantiche del secondo Novecento, incluse le composizioni di Sena, nella interpretazione delle quali sono convocati il sapere enciclopedico del lettore, la sua memoria, la sua capacità analogica, la sua sensibilità. Ricordiamo l'appello di Alfredo Giuliani, che risale più o meno allo stesso periodo di queste sperimentazioni seniane: "Che la poesia chiami il lettore in causa e lo coinvolga in un lavoro di integrazione e di riferimento alla propria esperienza: anche questo è neo-contenuto, neo-comunicazione. Il lettore, anziché essere viziato con le parollette e i dolci ritmi, è trattato da adulto"²¹.

I suoni dei sonetti ad Afrodite, provvisti tuttavia di componenti morfologici riconoscibili (suffissi, prefissi, indici tematici, ecc.) che mimano (e rispettano) il linguaggio naturale, pur essendo privi di un significato convenzionalmente attribuito, mettono in atto proprio il momento primordiale dell'abbinamento di senso e suono, quel "contratto primitivo" che si stabilisce tra la lingua e i suoi parlanti²²: "é a musicalidade dos vocábulos que desencadeia e rege a produção figurativa do leitor na superfície do discurso lírico, fazendo com que as impressões imagéticas decorram, como símiles possíveis, da organização melódica de um texto sem qualquer semanticidade"²³. Racchiusi dunque entro la cornice nota e rigida del sonetto (che diventa quasi una *contrainte* "oulipiana", che favorisce la creazione di nuove forme espressive), sottostando alle norme morfologiche della lingua portoghese, i sonetti sono soggetti a una duplice e opposta tensione, che li spinge "para a lei, o código, a tradição, a disciplina, o equilíbrio, a regularidade, a contenção e a supressão; e para a transgressão, o anticódigo, a revolução, a espontaneidade, a indisciplina, o desequilíbrio, a irregularidade, a expansão e a acumulação"²⁴.

²¹ A. Giuliani, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 149.

²² È Saussure a definire "contratto primitivo" il momento dopo il quale "la lingua entra nella sua 'vita semiologica' e dunque le leggi che la governano sono le stesse delle lingue storico-naturali" (Cfr. F. Gobbo, *Fondamenti di linguistica e di esperantologia. Pianificazione linguistica e lingue pianificate*, Milano, Cortina, 2009, pp. 73-74).

²³ S.E. Sousa Macedo, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ L.A. Carlos, *Fenomenologia cit.*, pp. 288-289.

Questo procedimento ha senso alla luce della teoria letteraria seniana. Ricordiamo cosa dice a proposito della dicotomia “forma interna”-“forma esterna” di un testo:

Para nós, forma externa são as características formais, observadas em si mesmas, independentes do sentido (meaning, tal como definido por Odgen e Richards). Forma interna, por sua vez, não sendo “conteúdo” ou “innere form”, é a “estrutura de sentido” ou “construção de sentido” que uma obra literária é, segundo correlações semânticas determinadas pela forma externa. Esta e a forma interna, portanto, não são dois grupos de elementos idealisticamente antinômicos, suporte de sentidos, uns, e o sentido, os outros; mas sim os próprios elementos constituintes do objecto estético, observados em si mesmos, ou na totalidade que eles mesmos constituem²⁵.

Nella Postfazione a *Metamorfoses*, parlando dei *Quatro sonetos*, Sena rimanda a *Finnegans Wake* di Joyce e a Guimarães Rosa²⁶, pur rendendosi perfettamente conto che il processo creativo che sottende alle proposte di Joyce o Guimarães non è lo stesso che lui mette in pratica in queste composizioni: né “transposição do limbo onírico”, come il primo, né “intromissão das formas de deformação oral”, come il secondo, bensì “experiência” – esperimento, sperimentazione. Ma la sperimentazione seniana non può essere scollegata da una certa propensione esoterica, incantatoria, attraverso la quale “a função lógica da palavra dá lugar à sua função mágica; ao tendencial apagamento do significante sobre-põe-se a sua espessura e a obnubilação do fundo lógico-semântico”²⁷. E in questo, in realtà, si avvicina molto di più di quanto forse voglia ammettere alle glottopoiesi di Guimarães Rosa²⁸.

I sonetti per Afrodite Anadiomene sono costruiti con un linguaggio che mischia processi morfologici a piacimento, creando parole

²⁵ J. de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 31.

²⁶ Cfr. J. de Sena, *op. cit.*, p. 158. All'epoca della composizione dei *Quatro sonetos*, Guimarães non aveva ancora pubblicato in volume *Primeiras estórias*, che uscirà nel 1962; tuttavia, molti di quei racconti, nei quali la sperimentazione linguistica si era fatta più feconda e pervasiva, erano già apparsi in rivista, e Guimarães aveva già dato alle stampe, tra gli altri, *Grande sertão: veredas* (1956).

²⁷ L.A. Carlos, *O Discurso Erótico*, cit., p. 245.

²⁸ Cfr. E.F. Coutinho, *Guimarães Rosa: um alquimista da palavra*, in J. Guimarães Rosa, *Obra completa*, Vol. 1., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, pp. 11-24.

semplici o complesse, prefissate, suffissate, composte, infissate, intessute in una “retórica anfigúrica geradora duma paródia da língua mesma”²⁹.

Gli studi intrapresi finora su queste composizioni³⁰ non danno conto esaustivamente dei processi morfologici usati da Sena nella costruzione delle neoparole, e ogni vocabolo è interpretato a seconda della lettura globale del testo che il critico effettua³¹. Anche in questa sede, la classificazione non può essere esauriente; tuttavia, e senza voler forzosamente decodificare ciascuna parola non lemmatizzata nel linguaggio comune, si indentificano questi componenti:

1. Elementi della lingua portoghese: prevalentemente congiunzioni coordinative e subordinative, avverbi, interiezioni e alcuni sostantivi o aggettivi; rappresentano circa il 34% del materiale lessicale dei quattro sonetti³².

2. Parole morfologicamente accettabili, semanticamente intelleggibili, costruite per composizione morfologica privilegiando le relazioni di coordinazione tra le componenti, ovvero strutture esocentriche, rispetto alle relazioni di determinazione, ovvero alle composizioni endocentriche (luçardente, luni-rosácea, palidiscuro, nadáguas, latipran-to, ecc.).

3. Parole morfologicamente accettabili ma semanticamente oscure, di norma costruite per composizione morfologica, privilegiando strutture di modificazione con morfemi di origine classica (dentífona, den-

²⁹ L.A. Carlos, *Quatro sonetos*, cit., p. 99.

³⁰ Cfr. L.A. Carlos, *O Discurso Erótico*, cit., pp. 251-256; L.A. Carlos, *Metamorfosis del signo y una suprametamorfosis de Jorge Sena*, in *Investigaciones Semióticas I*, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Toledo, 7, 8 y 9 de junio de 1984), Madrid, CSIC, 1986, pp. 149-164, pp. 158-160; L. A. Carlos, *Fenomenología*, cit. *passim*, A. Pasienska, *Uma interpretação dos Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, in “*Études romanes de Brno*”, L, 15, 1994, pp. 35-38; A.M. Gottardi, *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*, São Paulo, Arte & Ciência, 2002, pp. 135-145.

³¹ Per esempio, L.A. Carlos propone per “andrófona” il significato di “devoradora de homens” (*O Discurso Erótico*, cit., p. 252), quando il composto morfologico dei due elementi di origine greca punterebbe verso “dalla voce mascolina”.

³² I quattro sonetti, titoli inclusi, sono costituiti da 258 parole, di cui 89 presenti nel lessico portoghese naturale, ovvero il 34,4%. Tuttavia, le percentuali di elementi lessicali riconosciuti nel sistema linguistico variano da sonetto a sonetto. Queste le percentuali: I. 32,2% (20 parole portoghesi su 62 totali); II. 38% (27 parole portoghesi su 71 totali); III. 46,3% (32 parole portoghesi su 69 totali); IV 17,8%. (10 parole portoghesi su 56 totali).

tívolos, pedipeste, emancivalva, ecc.) o classicismi e pseudoclassicismi (pandemos; morituros, tantisqua, nigra, ecc.).

4. Modificazioni paronomastiche e matatetiche di parole esistenti, o slittamenti prosodici: anósia per anosia; inana per inane; donlessa per donzela; meláina per malania; esbanforida per esbaforida; volpúcia per volúpia; juvenil per juvenil, ecc.

5. Risuffissazioni di basi esistenti (dulcífima, sangrárias, purília, azúrea, ecc.).

Si riconoscono aggettivi e sostantivi, che concordano per genere e numero; si riconoscono tempi e modi verbali (l'imperativo, il presente, il participio, il futuro, il futuro del congiuntivo), declinati spesso alla seconda persona del plurale. Si riconoscono pure figure di stile: esclamazioni, allitterazioni, enjambement, anafore.

Come accade con le *Fânfole* di Fosco Maraini, le neoformazioni lessicali "sono spesso puri filamenti musicali, a volte vagamente evocativi, a volte vicini a parole note, con le quali si intrecciano e si mescolano. Quello che conta è il significato complessivo che, miracolosamente, si viene ugualmente a comporre"³³.

Se gli esempi più evidenti di giochi morfologici si ravvisano, come ammette lo stesso Sena, nel *Finnegans Wake* e in Guimarães Rosa, autori, potremmo dire "figli di Lewis Carroll"³⁴, che fanno del neologismo il punto di incontro di realtà diverse e la porta d'accesso a evidenze superiori, il procedimento di Sena è però più prossimo alle sperimentazioni metasemantiche di Fosco Maraini.

I *Quatro sonetos* dedicati ad Afrodite si inseriscono tra quelle pratiche creative che sfruttano le regole morfologiche della lingua, generando neologismi di durata circoscritta ed effimera, nei quali, tuttavia, "a sequência fonética resultante [é] reconhecível como uma palavra dessa língua e (...) a sua categorização sintáctica [é] plausível"³⁵. Fosco Ma-

³³ A. Fo, *Il cieco e la luna. Un'idea della poesia*, Sargiano-Arezzo, Edizioni degli Amici, 2003, p. 51.

³⁴ Come non ricordare la ballata dal sapore epico Jabberwocky di *Attraverso lo specchio*, 1871. È utile rammentare che, sebbene molti anni dopo la stagione di cui stiamo trattando, fu comunque Augusto de Campos a tradurre il celebre nonsense di Carroll in portoghese (1980).

³⁵ Cfr. A. Villalva, *Morfologia do português*, Lisboa, Universidade Aberta, 2007, p. 44, esemplificando i neologismi letterari giustamente con uno dei sonetti di cui parliamo qui.

raini, che per primo usò la definizione di “poesia metasemantica” per questo genere di creazioni letterarie, spiega:

nella poesia, o meglio nel linguaggio metasemantico, ... proponi dei suoni ed attendi che il tuo patrimonio d'esperienze interiori, magari il tuo subconscio, dia loro significati, valori emotivi, profondità e bellezze. E dunque la parola come musica e scintilla³⁶.

Puntualizza, tuttavia, Daniele Baglioni³⁷:

La comprensione della poesia marainiana non si fonda sul superamento del significato a vantaggio del significante, come suggerisce il termine “metasemantico”, ma sulla ricostruzione del significato in base alle relazioni grammaticali che vincolano il significante: è cioè una poesia “perisemantica”, nel senso che si sviluppa tutta attorno alla semantica e insiste sulla periferia della semantica (classi di nomi come ‘animali’, ‘persone’, ‘oggetti’, categorie di verbi come *verba motus*, sentendi, putandi, timendi, classi avverbiali e aggettivali, ecc.), privilegiando l'intensione a scapito dell'estensione.

Non mi pare necessario, tuttavia, introdurre una nuova parola con un altro prefisso, visto che “meta-” può indicare anche quella disciplina che trascende sé stessa, o che “esce da sé stessa per parlare di sé come dal di fuori”, assumendo dunque una prospettivazione anche teorica rispetto al suo oggetto (come “metalinguaggio”, “metateatro”, “metacinema”, ecc.): in questo senso, il termine “metasemantico” implicherebbe che il processo di decodifica o di creazione di ciascuna unità lessicale è compiuto “al di fuori” o “al di là” dei confini dell'attribuzione semantico-etimologica tradizionale, al di là del rapporto univoco e condiviso tra significante e significato, visto che ogni parola è “un tesoro e una bomba”³⁸.

Comunque sia, la poesia – metasemantica o perisemantica che dir si voglia –, parente ma non coincidente *in toto* con il nonsense, è quella in cui “il significato, sottratto alle unità lessicali, viene in buona parte recuperato grazie alle relazioni grammaticali che vincolano il signifi-

³⁶ F. Maraini, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ D. Baglioni, *Poesia metasemantica*, cit., p. 479.

³⁸ F. Maraini, *op. cit.*, p. 17.

cante”³⁹. Ed è esattamente questo che accade anche con i sonetti di Jorge de Sena.

Metasemantica e perisemantica potrebbe essere, dunque, definita anche la sperimentazione del poeta portoghese, che giustifica la sua operazione in questo modo:

O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação retirando-lhe o carácter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global, em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação (pp. 158-159).

Lo stesso Jorge de Sena, come Fosco Maraini, classifica le sue poesie come “esperimenti”, e, come Maraini, anche Sena, sebbene come abbiamo visto rispetti le condizioni di buona formazione delle parole, nella sua postfazione dichiara di non ambire all’arricchimento del lessico del patrimonio linguistico, contravvenendo, con questa posizione, alla principale finalità della formazione delle parole nelle lingue naturali⁴⁰.

La poesia metasemantica predilige la connotazione: laddove la lingua comune tende a significati univoci, in questo esperimento le parole nuove solleticano l’immaginazione associativa del lettore, che deve partecipare attivamente nella costruzione del senso – anzi, è il lettore stesso il vero creatore del senso:

Nel linguaggio metasemantico ... le parole non infilano le cose come frecce, ma le sfiorano come piume, o colpi di brezza, o raggi di sole, dando luogo a molteplici diffrazioni, a richiami armonici, a cromatismi polivalenti, a fenomeni di fecondazione secondaria, a improvvise moltiplicazioni catalitiche nei duomi del pensiero, dei moti più segreti⁴¹.

³⁹ D. Baglioni, *Lingue inventate*, cit., p. 275. Cfr. anche M. Longobardi, *Vanvere. Parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Roma, Carocci, 2011.

⁴⁰ Cfr. le perplessità di A. Villalva, *op. cit.*, p. 44 in merito all’inserimento di questo genere di neologia letteraria nel dominio della morfologia.

⁴¹ F. Maraini, *op. cit.*, p. 16.

Lo stesso succede con la lingua immaginaria di Jorge de Sena.

Come le *Fânfole*, anche i *Quatro sonetos* si allontanano dagli esperimenti pregrammaticali della lingua metalogica dei futuristi russi (*zaumm*), perché il loro linguaggio si presenta immediatamente come portoghese, nel caso di Sena, o italiano, nel caso di Maraini, con il rispettivo sistema fonetico, ortografico, morfosintattico. L'unica categoria in cui il poeta interviene è quella lessicale, appunto.

I due convergono anche nell'ostinato uso di forme chiuse (sonetti il primo; endecasillabi rimati il secondo), come se la struttura fungesse da *contrainte* (nell'accezione "oulipiana" del termine, come già detto) entro cui esplorare l'entropia "parasensica" del linguaggio.

Anche nel caso di Sena, la tradizione di riferimento per la creazione di parole plausibili è quella classica: non la ditirambica toscana del Seicento, bensì quella umanistica latineggiante del Cinquecento. Solo uno studio più accurato (che ho in cantiere) rispetto a quello abbozzato in queste pagine, e che coinvolga anche il resto della produzione metasemantica di Sena, ci potrà svelare come il poeta portoghese giochi intellettualmente con "la lingua dell'uso piccolo-borghese, puntuale, miseramente apodittica, stenta, scolorata, tetra, eguale, come piccoletto grembiule casalingo da rigovernare le stoviglie (...) degli inesperti o dei malati di pauperismo"⁴².

Il fonosimbolismo di Sena, come quello di Maraini, è "grammaticale e paradigmatico"⁴³; tuttavia il risultato non è l'impressione, come nelle produzioni di Maraini, di stare di fronte a uno pseudofurbesco, a un gergo popolare, coerente benché ignoto: l'impressione del lettore dei sonetti ad Afrodite Anadiomene è di trovarsi di fronte a un sistema coerente e significante, estremamente erudito, dal ricordo camoniano ma nella fattura settecentesca. Insomma, i *Quatro sonetos* si collocano più nelle vicinanze dello spirito della *Cantata de Dido* di Correia Garção che del petrarchismo camoniano, laddove il poeta neoclassico esortava i poeti, nella *Dissertação terceira* (1757), pur nel rispetto del principio dell'*imitatio*, a "largar as velas à sua fantasia e voar até descobrir novos mundos".

⁴² C.E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (1942), in *Opere complete*, III, Saggi, giornali, favole I, Milano, Garzanti, 1991, p. 494.

⁴³ D. Baglioni, *Poesia metasemantica*, cit., p. 475.

E i “nuovi mondi”, disvelati ai lettori da questo “*Homo Sapiens* assai *Ludens* e *Homo Ludens* molto *Sapiens*”⁴⁴ che fu Jorge de Sena, stanno al crocevia di numerosi percorsi, al centro di movimenti contraddittori, nel fulcro della tensione tra molteplicità di significato e la sua assenza, in una sfida continua delle potenzialità espressive, delle capacità intellettuali, delle competenze ermeneutiche del poeta e di chi lo legge.

⁴⁴ È la definizione di Fosco Maraini proposta dalla figlia, in Toni Maraini, cit.

APPENDICE

Quatro sonetos para Afrodite Anadiômena

I. PANDEMOS

Dentífona apriuna a veste iguana
de que se escalca auroma e tentavela.
Como superta e buritânea amela
se palquitonará transcendia inana!

Que vúlcios defuratos, que inumana
sussúrica donstália penicela
às tricotas relesta demiquela,
fissivirão boíneos, ó primana!

Dentívolos palpículos, baixai!
Lingâmicos dolins, refucarai!
Por manivornas contumai a veste!

E, quando proliferem as sangrárias,
lambidonai tutílicos anárias,
tão placitantes como o pedipeste.

II. ANÓSIA

Que marinais sob tão pora luva
de esbanforida pela retinada,
não dão volpúcia de imajar anteada
a que moltínea se adamenta ocuva?

Bocam dedetos calcurando a fuva
que arfala e dúpia de antegor tutada,
e que tessalta de nigrors nevada.
Vitrai, vitrai, que estamineta cuva!

Labiliperta-se infanal a esvebe,
agluta, acedirasma, sucamina,
e maniter suavira o termidodo.

Que marinais dulcífima contebe,
ejacicasto, ejacifasto, arina!...
Que marinais, tão pora luva, todo...

III. URÂNIA

Purflia emancivalva emergidanto,
imarculado e róseo, alviridente,

na azúrea juvenil conquinamente
transcurva de aste o fido corpo tanto...

Tenras nadáguas que oculvivam quanto
palidiscuro, retradito e olente
é mínimo desfincta, repente,
rasga e sedente ao duro latipranto.

Adónica se esvolve na ambolia
de terso antena avante palpinado.
Fimbril, filível, viridorna, gia

em túlida mancia, vaivinado.
Transcorre uníflor e suspentreme o dia
noturno ao lia e luçardente ao cado.

IV. AMÁTIA

Timbórica, morfia, ó persefessa,
meláina, andrófona, repitimbídia,
ó basilissa, ó scótia, masturlídia,
amata cíprea, calipígea, tressa

de jardinatas nigras, pasifessa,
luni-rosácea lambidando erídia,
erínea, erítia, erótia, erânia, egídia,
eurínoma, ambológera, donlessa.

Áres, Hefáistos, Adonísio, tutos
alipigmaios, atilícios, futos
da lívia damitada, organissanta,

agonimais se esforem morituros,
necrotentavos de escancárias duros,
tantisqua abradimembra a teia canta.

