

Objetos Poemas, Poemas Visuales y Civils: Joan Brossa (1919-1998) Testi di Bartolomé Ferrando e Adriano Spatola

Purtroppo non possiedo neppure una copia del libretto di Joan Brossa, *Poesie & Visuali*, edito da Tam Tam nel 1987 come supplemento al numero 49/52 della rivista fondata da Adriano Spatola sedici anni prima: ringrazio perciò di cuore l'amico Prof. Pier Luigi Ferro, critico e storico della letteratura, nonché poeta egli stesso, per avermene fornito una perfetta scansione, consentendomi così di allestire questo documento su Brossa, imperniato appunto su questa piccola raccolta.

Il grande poeta, scrittore e artista spagnolo, anzi orgogliosamente catalano (per la cui imponente biobibliografia rimando all'esautiva voce a lui dedicata su Wikipedia), merita di essere qui ricordato per l'imponente contributo dato in sessant'anni alla ricerca di nuovi linguaggi espressivi, non solo in ambito poetico, con audaci sperimentalismi verbovisivi e la graffiante ironia dei suoi versi lineari, ma anche spaziando nei territori del teatro, con una serie innumerevole di lavori multidisciplinari, spesso ispirati, al pari dell'opera poetica, ai funambolismi surrealisti e dadaisti. Antifranchista della prima ora, Brossa manifestò la sua opposizione al regime del Caudillo soprattutto con i suoi *Poemes Civils* (versione catalana), alcuni dei quali tradotti e spiegati da Adriano Spatola nel primo e ultimo numero della nuova serie di "Malebolge" (1967), pagine di seguito riprodotte. Oltre al libretto Tam Tam, con una nota sulle fonti di mio fratello Adriano che ne conferma la precisione prossima alla pignoleria, sono qui riprodotte una decina di opere di Brossa (fra cui tre poemi-oggetto) tratte dal catalogo della mostra *Poemas Visuales* allestita un anno dopo la morte, nell'autunno 1999, presso la Fundación Picasso di Malaga, catalogo in cui compare anche la bella foto del poeta, autrice Gloria Rueda Chaves. Il breve testo autobiografico scritto da Joan Brossa in catalano e tradotto in castigliano (l'idioma nazionale spagnolo) da Carlos Vitale, parte di un'intervista rilasciata dal poeta nel 1968, proviene dal bel catalogo della grande esposizione *Escrito està, poesía experimental en España*, organizzata nel 2010 a Valladolid, a cura di Fernando Millán.

Sono invece in italiano due contributi critici che completano il documento: il primo, firmato da Adriano Spatola e intitolato *L'abecedario mentale e visuale di Joan Brossa* è comparso nel 1986 sul numero 5 della rivista milanese "Testuale" fondata da Gio Ferri, Gilberto Finzi e Giuliano Gramigna; il poeta e scrittore spagnolo Bartolomé Ferrando è autore del secondo (tradotto da Riccardo Spatola, figlio di Adriano), pubblicato sul numero 49/52 di "Tam Tam" quasi contestualmente all'edizione del libro di Brossa e intitolato *Rilievo di alcune caratteristiche salienti nell'ordito "Rua de Llibres" di Joan Brossa*.

Maurizio Spatola



Foto: Gloria Rueda Chaves

Brossa

Adriano Spatola

L'abecedario mentale e visuale di Joan Brossa

È sconcertante parlare di Joan Brossa oggi, a 67 anni dalla sua nascita a Barcellona, partendo dal fatto che la sua opera è luminosa e persino didattica sulla pagina quanto difficile nel rapporto con la storia; non difficile da leggere e da capire, ma elaborata sempre davanti a metafore labirintiche che sembrano prodotte dagli eventi stessi. Ecco perché non parlo di rapporto con il pubblico, ma di rapporto con la storia, e chi conosce anche superficialmente cosa è stato il Franchismo può immaginare il livello di collocazione di una scrittura d'*avanguardia* prodotta in catalano contro una dimensione culturale centrata sull'uso nazionalista e burocratico del castigliano, modello per retorica e per letteratura con voluta confusione dei ruoli.

Mi limiterò ad osservare che in casi come questo sono moltiplicate le difficoltà sia della ricerca linguistica, sia della sperimentazione stilistica, sia della libertà fisica dell'azione letteraria; in effetti, l'ironia e l'autoironia di Brossa non permettono di scendere a particolari relativi a divieti e clandestinità, elementi noti agli amici ed estimatori, e ora certamente a un numero più alto di lettori, numero che crescerebbe ancora se Brossa non continuasse ad amare quelle tirature limitatissime e quelle edizioni introvabili che per decenni sono state il marchio necessario della sua attività.

P. Gimferrer (1) parla di un lunghissimo periodo, dopo la seconda guerra mondiale, vissuto da Brossa in un'oscurità volontaria simile, per certi aspetti di rifiuto, a un'esperienza surrealista: "L'unico lavoro che Brossa riuscì a fare con una certa continuità fu la vendita clandestina agli intellettuali di Barcellona di edizioni apparse in Sud America di libri proibiti di ogni genere, in un'epoca in cui era proibito quasi tutto". L'aneddotica è spesso irritante, e del resto Brossa o se ne serve dentro i suoi alambicchi per misteriose operazioni di riscontro del gioco vita/poesia, o la considera inutile, superflua, nebulosa, insomma "antistorica", dove per storia si deve intendere soprattutto quella delle avanguardie o quella della grande tradizione popolare catalana, senza bisogno di ricorrere alle sottigliezze positive o negative del discorso politico.

Tuttavia l'accento all'esperienza surrealista è tutt'altro che superfluo, anzi introduce uno dei temi fondamentali della poesia di Brossa, inventore di lampeggianti parabole dove la surrealtà assume il ritmo del movimento "pensato" piuttosto che quello convulso dell'immaginazione esplosiva voluta e predicata da A. Breton. Come in *Poesia con sfondo nero* (2):

*A destra della poesia, un sofà
marrone. In mezzo alla poesia,
Pierrot agghindato ammucchia i versi.
Attraversa la poesia Arlecchino con
un colombo nero in mano.
Entra nella poesia Colombina
e strappa dal sofà dozzine
di ferri da calza. Se ne va.*

Affrontando la poesia di Brossa dal punto di vista dei suoi rapporti di straordinaria vitalità con la pittura, Alexandre Cirici-Pellicer (3) usa a un certo punto il termine *attrezzo* con riferimento al palcoscenico, e nel testo sopra riportato l'opportunità di tale richiamo è di una evidenza che non ha bisogno di ulteriori spiegazioni; conviene invece ricordare come il mondo dei prestigiatori, degli illusionisti, dei trasformisti abbia sempre affascinato Brossa, che nel 1969 ha addirittura pubblicato un'opera intitolata *Fregoli* (4); interesse paragonabile a quello dei Futuristi per il teatro di varietà, con le sue incongruenze e i suoi lazzi. E da questa passione deriva l'atmosfera magica caratteristica della poesia di Brossa, atmosfera carica di una suspense raffinata e raramente (o mai) drammatica. Leggiamo *Luna* (5):

*Avanza piano
piano fino a me,
la coda arriva a terra.
Il gatto mi lecca la mano
e mi guarda come se sapesse
che parlo di lui.*

La magia nasce dall'estrema semplificazione dei dati forniti al lettore, ma anche da un certo funambolismo che si prende gioco di sé nelle parole o nei segni: spesso è un tipo particolare di allusione alla luce che determina il significato del testo, con procedimenti che appunto ricordano i trucchi di scena, del resto esibiti volentieri e senza reticenza per la gioia dello spettatore. Da *Poemes civils*:

*La persiana può essere orizzontale
o verticale e può essere regolata
senza muoverti dalla sedia dove sei seduto.
O successione del giorno
e della notte!*

L'apparenza del linguaggio è "ingenuamente" paradossale, ma nasconde regole precise: "Mi pare che sia necessario tornare alle origini e immergersi nell'universo dell'immaginazione. E per immaginazione non intendo la fantasia gratuita, bensì la metamorfosi della realtà. La stessa differenza che esiste, per esempio, tra Walt Disney e Joan Miró(6). Come si vede, questa nozione di immaginazione è abbastanza lontana dalle radici storiche surrealiste, da superare l'entusiasmo di Breton per i *comics* (entusiasmo che del resto aveva sue ben definite motivazioni) e nello stesso tempo insinua il sospetto che esista una dimensione appena adombrata dal testo, quella che P. Gimferrer(7) chiama *terra incognita*, un continente da esplorare.

Per ovvi motivi cronologici Joaquim Molas cita poche volte Brossa, ma lo colloca nel momento del rinnovamento dell'avanguardia classica(8). Eppure questa collocazione appare limitativa se pensiamo a come il lavoro di Brossa abbia in seguito offerto esempi di manipolazione e riduzione critica non soltanto dei grandi fantasmi ideologici ma anche, e più direttamente, delle tecniche di scrittura. Vediamo come viene risolto, nei *Poemes civilis*, il plurilinguismo:

PALMA DE MALLORCA

*Best situation, view to the bay and to
the wood. Rooms with all comfort,
private bath, telephone in every room.
Bar Service and Restaurant.
Beste Lage. Aussicht auf Hafen
und Wald. Zimmer mit allem Konfort
einschliesslich Bad und Telephon.
Eigene Bar und Restaurant.*

La medesima soluzione si può trovare nella poesia *Notturmo*, nella convinzione che il plurilinguismo sia alla fine conducibile a formule stereotipate che hanno poco a che fare con la poesia e molto a che fare, invece, con le "istruzioni per l'uso": idea che richiama quella famosa di Gomerlinger sulla poesia concreta da leggere con la stessa immediatezza con cui occorre leggere le indicazioni in un aeroporto.

NOTTURNO

*No tireu, si us plau,
les compreses al wàter,
feu-ho a la paperera.
Gràcies.*

*Veillez ne pas jeter
les serviettes hygiéniques dans
le water mais dans la corbeille.
Merci.*

Bitte die Damenbinden nicht

*in die Klo-Muschel sondern
in den Abfalleimer werfen.
Danke.*

L'esperienza che Brossa ci offre del linguaggio turistico di massa corrisponde in effetti a una minuteria del linguaggio della realtà, ma riverberato da lontane allusioni alla "città ideale" piena di ascensori e comfort, sognata da Marinetti sui disegni di Sant'Elia.

Il panorama ridotto a cartolina, la comodità "igienica", sono due ipotesi — la prima surrealista, la seconda futurista — che confluiscono nel viaggio organizzato, le cui proiezioni vagamente utopistiche vengono trattate da Brossa al livello minimo di comunicazione. È una regolamentazione del *nonsense* ma anche della conversazione muta dei grandi alberghi, regolamentazione dovuta all'amore di Brossa per "il non detto", "il taciuto", che si contrae a volte davvero nell'interdizione assoluta.

Ad esempio in questi versi dei *Poemes civils*:

DUE FOTOGRAFIE

*L'edificio com'era prima dell'incendio.
Dopo l'incendio e la guerra.*

Due immagini fotografiche in una poesia di due versi, allora ha ragione Cirici-Pellicer quando a proposito di certi testi di Brossa parla di poesia intesa come progetto di arte concettuale, poiché il concettualismo in qualche modo ripropone l'interdetto come diagramma o comunque come rappresentazione grafica di un percorso mentale contratto, ed è qui l'essenza soprattutto della poesia visuale di Brossa: e diamo per scontato che il lettore comprenda come tutte le forme di espressione siano nell'attività di Brossa conseguenti a un'attività di interrelazioni; così non gli risulterà difficile capire il senso del progetto di un "poema visual en tres tiempos" legato a un progetto urbanistico degli architetti E. Bonell e F. Rius per il Velodromo di Horta:

"La poesia sperimentale del nostro tempo è la poesia visuale. (...) Il poema visuale non è disegno né pittura, è al servizio della comunicazione. Una funzione caratteristica della contemporaneità, in cui la funzione dell'immagine ha acquistato grande importanza. Ciò permette al poeta di eludere la limitatezza della lingua e di mutare supporto. Mi risulta che applicare questa attività all'architettura o all'urbanistica non sia abituale. La pagina del libro o il manifestarsi sono sostituiti dal paesaggio, e ciò offre una dimensione nuova al genere. (...) Il progetto consiste nel costruire una A maiuscola enorme, che dovrebbe servire da portale d'accesso. (...) La gente inizia un percorso che porta al Giardino del Labirinto. Alla fine c'è un'altra A, identica alla prima, ma distrutta. Significato possibile? La vita degli esseri è sottomessa a una evoluzione in via di degradazione, che ha come fine la distruzione. Dunque si tratta di un poema visuale monumentale e transitabile" (9).

Nel suo rapporto con l'architettura, Brossa legge per così dire all'indietro

le formule della poesia visuale, così attenta a demistificare il messaggio dei mass media, e lo fa affinché non esista problema di comprensione, ma solo problema di ambiente: dal manifesto al paesaggio, dunque. Ma il manifesto è una delle attività che ha permesso a Brossa di fare interagire la parola e l'immagine con risultati di grande semplicità espressiva basata perlopiù sullo scarto minimo dalla tautologia. Esercizio difficile e quasi contraddittorio con le regole dell'evidenza del messaggio pubblicitario. Il fatto è che Brossa insiste sulla equivalenza profonda delle varie idee comunicative, tanto che il passaggio dall'una all'altra appare "logico".

Scrivono Pilar Parcerisas (10): "Nella poesia visuale Brossa accorcia la distanza tra le parole e le cose, nei poemi-oggetto apre il ventaglio di una nuova realtà oggettuale, giocando tra la funzione, la forma e il nome dell'universo materiale del nostro ambiente quotidiano, puntando da un lato verso l'astrazione e dall'altro verso la realtà".

Ma leggiamo da *El Saltamarti*:

IL TEMPO

Questo verso è il presente.

*Il verso che avete letto è già il passato
— già è rimasto indietro dopo la lettura —.*

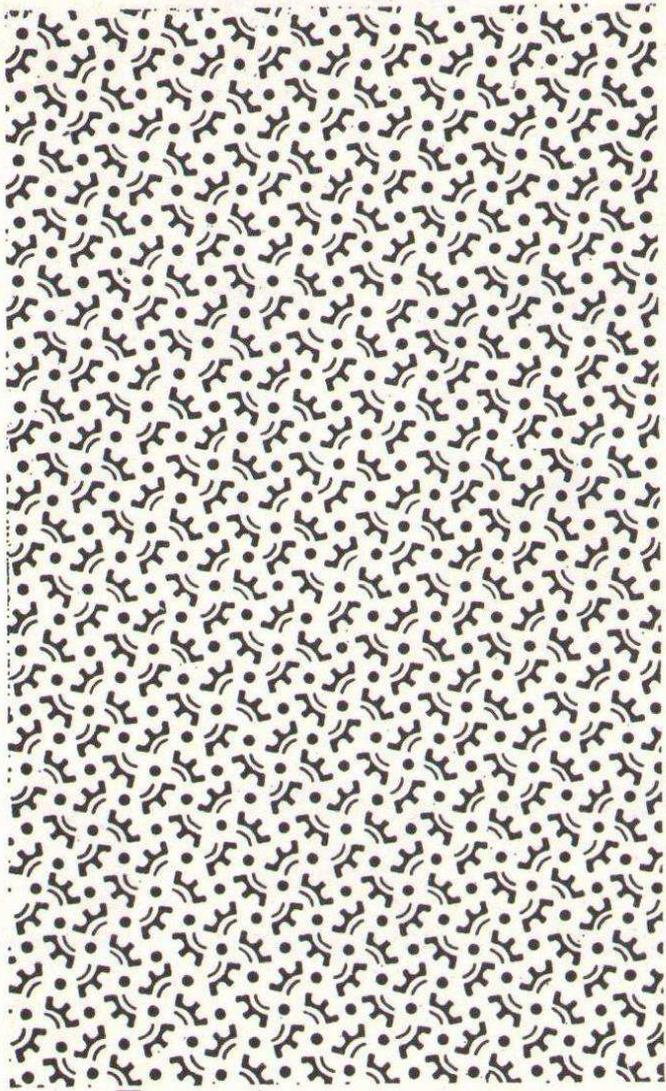
*Il resto del poema è il futuro,
che esiste fuori dalla vostra
percezione.*

*Le parole
sono qui, che voi le leggete
oppure no. E nessun potere terreno
può modificare questo fatto.*

Scopriamo qui l'opinione di Brossa sul rapporto tra il testo (11) e la dimensione temporale, che vediamo contratta in un modello metafisico a disposizione del lettore: metafisico, ma ottenuto con la pura enunciazione di un dato di fatto di larga comprensibilità — la triade presente passato futuro. L'applicazione di tale triade al testo poetico stesso va oltre lo "spaesamento" di tipo surrealista, che può essere considerato un semplice spostamento di contesto.

Sempre sul tempo, e sulla sua contrazione metafisica, leggiamo da *Poemes civils*:

*Nascita
Infanzia
Adolescenza
Giovinezza
Virilità
Maturità
Vecchiaia
Morte
E*



Г Ц С

С Г Н В

П С Е С Н

Г Ц С Н Ф М

С П Н Е Н Ф С Т О Д М V

L'E sostituisce il classico punto interrogativo, e come altre forme di uso dei luoghi comuni può far pensare che Brossa abbia condensato una trama teatrale di tipo futurista piuttosto che una riflessione lirica sull'esistenza. Tuttavia, a proposito di alcuni testi presenti nella raccolta *Poesia rasa* (1970) (12) si può dire che il tema della vita sia predominante, almeno come oggetto oscuro da far emergere nella scrittura. Il tema della vita non viene però trattato in relazione al percorso umano, bensì in rapporto con i movimenti e il linguaggio dell'*habitat*. Infatti Gimferrer parla di una visione magica della natura che rappresenta una delle ossessioni più caratteristiche della poesia di Brossa: l'*animismo* (13).

Questa intuizione critica spiega con grande efficacia molti dei "trucchi di scena" di Brossa, spiega ad esempio il suo trattamento delle cose già animate da spiriti benefici o malefici, e poi l'essenza di quasi tutti i suoi poemi-oggetto, nonostante la "disfunzionalità" di cui parla Parcerisas; così nel poema-oggetto del 1982, in cui un pezzo di spago lega l'anello di una grossa chiave a quello di una chiavetta per scatole di sardine, ritroviamo la stessa forza magnetica che in questi versi di *El Saltamarti*:

IDILLIO

*Sopra una palla scrivo
Ombrello.*

*Sopra un ombrello metto
Una palla è la migliore delle sculture.*

Dobbiamo però dire che l'animismo di Brossa è sempre corretto da una rapidità di formulazione che ricorda sia la sintesi futurista che la scrittura automatica surrealista, due tecniche che possono essere anche intrecciate fra loro all'interno di una meccanica più vasta tendente a una unità compositiva di tipo oracolare, dove brevità e ambiguità sono il significato stesso del responso. D'altra parte le carte da gioco compaiono spesso nella poesia visuale di Brossa, e dall'oracolo alla cartomanzia il passo è breve, soprattutto all'interno di una "filosofia" come quella condensata in uno dei *Poemes civils*:

*Con la parola "con" comincia
questo poema dove
la terra si trasforma
in acqua, l'acqua
in aria, l'aria
in fuoco.*

Sono qui elencati i quattro elementi eterni di Empedocle, dalla cui mescolanza nascono tutte le cose, e le mescolanze variano al variare del tempo, poiché i vari elementi via via predominano nel volgere del tempo: citazione abbastanza ovvia, ma Empedocle dice: "Con la terra vediamo la terra, con l'acqua l'acqua, con l'etere il divino etere, col fuoco il fuoco distruttore", mentre il testo di Brossa presenta varie trasmutazioni che

avvengono sotto i nostri occhi, con lo stile inconfondibile di una *slot-machine*, eppure anche dandoci la sensazione di essere di fronte a una spiegazione plausibile della scrittura poetica, rimandando inoltre tale scrittura perfino aldilà delle sue origini. Lo stesso atteggiamento ha prodotto, credo, il poema-oggetto in cui le sei facce di un dado da gioco sono riprodotte su una palla bianca, creando una continuità "cosmica" tra i punti.

Il testo diviene così per Brossa una specie di cerchio magico nel quale si presentano forze della più diversa natura, uno spazio limitato e rituale all'interno del quale tutto può succedere. Da *Poemes civils*:

*Questo poema
è di due strofe.*

*Tra l'una e l'altra
c'è una distanza
di un centimetro.*

*E comincia un pianto silenzioso
coprendosi la faccia con le mani.*

Era pastore?

L'accostamento imprevisto e improvviso di due o più temi ha di solito per supporto un'articolazione agile, com'è agile la presentazione metrica, mentre i richiami culturali sembrano tratti da un inventario ellittico, sia convenzionale che interpolato. Da *El Saltamarti*:

CARTOLINA

*Siamo andati nei campi
e alla spiaggia.*

Fino a settembre!

*(Le poste sono il servizio pubblico
che s'incarica del trasporto
e distribuzione della corrispondenza.)*

O anche:

IN ALCUNI QUADRI...

*In alcuni
quadri di Velazquez
le cose sono ridotte
soltanto a macchie di colore,
e devi metterti a una certa
distanza dal quadro per
percepirne il significato.*

*L'orologio
è truccato: è
una cassa di metallo
nichelato con una sfera
dipinta da me, con le lancette
di cartone e il cristallo
corrispondente.*

Una notevole parte della produzione di Brossa è legata a quello che egli definisce il suo "realismo", che non è propriamente un realismo magico ma piuttosto il risultato di un processo di elencazione o accumulazione di dati linguistici tratti direttamente dalla strada (14): "L'aspetto formale della strada e la sua vita m'interessano molto. Se a volte prendo l'autobus, captare le conversazioni, l'ambiente, quello che succede, accadono cose sorprendenti. La strada è una scuola, io mi limito a raccogliere informazioni. L'osservazione mi è servita per fare una poesia il più antiretorica possibile". Così nascono testi in cui i versi sono sostituiti da insegne, targhe, nomi di vie, scritte: connotazioni di una letteratura che s'identifica con la realtà stessa del linguaggio della scrittura urbana, ma costantemente alla ricerca di un incontro sorprendente tra la parola e l'azione, perché "a volte nella strada si producono una serie di fatti che sono come un balletto: passa un'auto, un signore inciampa e un altro lo sostiene e se ne vanno da una parte, intanto cade un vaso di fiori"; Brossa ammette che il suo modo di vedere sia più cinematografico che strettamente letterario, e non è difficile scorgere nella sua descrizione del balletto stradale alcune sequenze da film muto. Da *El Saltamarti*:

RAPSODIA

*Accadono vere coincidenze
che scrivi in un libro e nessuno
ci crede. Ed è che la vita
ha cose che superano l'immaginazione
in azzardo e sorpresa.*

Qui la trascrizione letterale di uno stereotipo della conversazione viene introdotta da un titolo depistante certamente ironico, ma l'ironia, come spesso accade in Brossa, non è priva di complicità per l'attrazione che esercita la frase "trovata", piena di una verità abissale sostanziata di nulla. Infatti, sempre da *El Saltamarti*:

NOSTALGIA

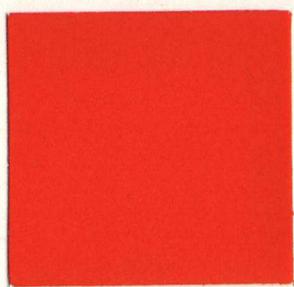
*O verità
permanenti, benché silenziose
per mancanza d'espressione!*

Concluderei avvertendo il lettore che non ho neppure sfiorato l'attività teatrale di Brossa, veramente troppo complessa per le intenzioni del mio scritto. La lacuna qui è grave soltanto perché il teatro di Brossa permetterebbe altre numerose controprove sul "teatralismo" di gran parte della poesia di questo autore, la cui speculazione sui generi letterari è pari alla sua capacità di fonderli e demistificarli. Inutile poi dire che il catalano ha risonanze, anche di significato, basate su valori minimi diffi-

cili da rendere; d'altra parte mi sono limitato soltanto a fornire alcune indicazioni sulla più ampia struttura della poesia di Brossa.

- (1) P. Gimferrer, *Perfil do Joan Brossa*, in "Popiijana", rivista trimestrale di teatro, n. 12, Madrid, gennaio-febbraio 1980.
- (2) *Poemes civils*, Editorial RM, Barcellona, 1961. Cfr. J.B. e i "Poemes civils", a cura di A. Spatola, in "Malebolge", quaderno n. 1, Milano, 1967.
- (3) A. Cirici-Pellicer, *La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica*, in "Estudios escenicos", n. 16, Barcellona, 1972.
- (4) Con litografie di Tàpies, un pittore la cui amicizia con Brossa risale al 1948, anno di fondazione della rivista *Dau al set*.
- (5) *El Saltamarti*, Ocnos, Llibres de Sinera, Barcellona, 1969. Traduzione di Carlos Vitale e A.S. In corso di stampa in Italia per le Edizioni Tam Tam.
- (6) J. Rodon, *Conversaciones con J. Brossa*, in "On. Diseño", rivista mensile di architettura, arte, disegno industriale e grafica, n. 62, Barcellona, 1985.
- (7) P. Gimferrer, *Ternes i procediments de la poesia di Joan Brossa*, in "Estudios escenicos", cit.
- (8) J. Molas, *La literatura catalana d'avantguardia 1916-1938*, Ed. A. Bosch, Barcellona, 1983.
- (9) J. Brossa, *Poema visual en tres tiempos*, in "On. Diseño", n. 60, Barcellona, 1985.
- (10) Pilar Parcerisas, *J. Brossa, poeta de la il·lusio*, Introduzione al catalogo *J. Brossa. poesia visual / poemes objecte / cartells*, mostra itinerante a cura del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Servei d'Arts Plàstiques, maggio-dicembre 1983.
- (11) Il *poema* (testo) si differenzia dalla *poesia* (concetto) più o meno come in inglese *poem* da *poetry*.
- (12) Comprende la produzione poetica di Brossa dalla raccolta iniziale *Fogall de sonets* (1943-48) fino a *Avanç i escampall* (1953-59).
- (13) *Temes i procediments*, cit.
- (14) Borja Calzado, *Joan Brossa. la realitat de la calle, transfigurada*, intervista a J.B., in "La Vanguardia", Barcellona, 2 aprile 1985.

male



ebolge

Joan Brossa e i « Poemes Civils »

Il nome di Joan Brossa è stato un po' la pietra dello scandalo dell'incontro di Barcellona tra il Gruppo 63 e gli scrittori spagnoli. In un'atmosfera vagamente passiva e statica l'intervento di Alexandre Cirici Pellicer, l'unico che ha citato il lavoro di Brossa per definirlo « autenticamente » d'avanguardia, ha dirottato immediatamente la discussione sui binari meno tranquilli e scontati del problema dell'esistenza oggi in Spagna di una letteratura sperimentale che non può più essere fatta coincidere con i Goytisolo e i Barral. Del resto le condizioni nelle quali Brossa ha dovuto agire sono ampiamente esemplari: pochissimi contatti con i letterati e molti invece con pittori come Tàpies o con musicisti della nuova generazione come J. M. Mestres Quadreny

(anch'egli isolato). I libri di Brossa sono praticamente introvabili, e soltanto la gentilezza di un giovanissimo editore, Oriol Durán, ci ha consentito di entrare in possesso di una copia dei « Poemes civils ». Inutile dire che questa semiclandestinità che dura dal '40 è un altro segno della « irregolarità » di Brossa nel panorama ufficiale della letteratura spagnola. Ma superato l'arco del dopoguerra il suo lavoro sta per fondersi con quello della generazione più recente, culturalmente internazionalizzata e che non può fare a meno di vedere in lui un precursore. Questi « Poemes civils » sono la migliore dimostrazione che l'alternativa non è mai tra impegno e disimpegno, ma sempre e soltanto tra « patetico » e « ironia ».

A. S.

Joan Brossa è nato nel '19. Durante la guerra civile combatte sul fronte repubblicano. Nel '38 scrive le sue prime opere, e nel '41 conosce Miró. La sua prima pièce, « El cop desert », è del '44. Con i pittori Joan Ponç, Modest Cuixart e Antoni Tàpies fonda nel 1948 la rivista « Dau al set ». Nel '50 scrive il suo primo libro di poesie, « Em va fer Joan Brossa », che pubblica due anni dopo. A Parigi, nel '56, scrive due libri di poesia. L'anno seguente legge all'Università di Barcellona il secondo atto di « Els beneficis de la Nació », satira sul franchismo. Nel '59 inizia una serie di **poesie senza parole**. L'anno dopo partecipa all'esposizione « Poètes, peintres et sculpteurs » alla Galleria Maegt di Parigi; **prima** della pièce « La Jugada », a Barcellona. 1961: in spettacoli di teatro popolare fa conoscere « El bell lloc »; la Agrupació Dramàtica de Barcelona presenta « Or i sal » con scene di Tàpies; scrive un testo sulle « Peintures Murales » di Miró per la Galleria Maegt; pubblica i « Poemes civils ».

Nel '62 **prima** a Barcellona di « Gran guinyol » e di « Aquí al bosc » (Teatre Experimental Català); presenta due **azioni-spettacolo** scritte nel 1947. Nel '63 scrive un testo per « Cop de poma », libro in collaborazione con Joan Miró, Antoni Tàpies, Moisès Villèlia, J. M. Mestres Quadreny; pubblica « Or i sal » e « El pa a la barca » con litografie di Tàpies. Nel 1964 **prima** di « Calç i rajoles » al Palau de la Música Catalana, a Barcellona; lettura all'Università di Lione di « La jugada », tradotta da Bernard Lesfargues; **prima** a Barcellona del « Concert per a representar » con musica di J. M. Mestres Quadreny; traduzione tedesca della pièce « El cap violent »; edizione del « Teatro di Joan Brossa ». Nel 1965 **prima** al Theatre Canigó, a Vich, di una rappresentazione tratta dai « Poemes civils »; pubblicazione di « Novel·la » in collaborazione con Tàpies. 1966: **prima** a Bordeaux di « Suite bufa » con musica di J. M. Mestres Quadreny. Sta preparando un libro su Leopoldo Fregoli con la collaborazione di Tàpies.

Poesie civili

di

Joan Brossa

4.

PALMA DE MALLORCA

Best situation, view to the bay and to
the wood. Rooms with all comfort,
private bath, telephone in every room.
Bar Service and Restaurant.

Beste Lage. Aussicht auf Hafen
und Wald. Zimmer mit allem Konfort
einschliesslich Bad und Telephon.
Eigene Bar und Restaurant.

2.

DUE FOTOGRAFIE

L'edificio com'era prima dell'incendio.
Dopo l'incendio e la guerra.

1.

Con la parola « con » comincia
questa poesia dove
la terra si trasforma
in acqua, l'acqua
in aria, l'aria
in fuoco.

5.

Nascita
Infanzia
Adolescenza
Giovinezza
Virilità
Maturità
Vecchiaia
Morte
E

10.

La persiana può essere orizzontale
o verticale e può essere regolata
senza muoverti dalla sedia dove sei seduto.
O successione del giorno
e della notte!

3.

POESIA FLOREALE

Finestra :
apertura praticata nella parete
per permettere l'ingresso alla luce
e all'aria.

Finestra,
tre foglie di garofano.
Apertura praticata nella parete,
due rami di gelso.
Per permettere l'ingresso,
una foglia di edera.
Alla luce e all'aria,
una pianta di geranio.

6.

Qui
utilizzo una cantina naturale;
il piano di questa poesia è
situato a un livello più basso,
ci si trova davanti a una scala
per superare il dislivello.
Nel corridoio ci sono dei pilastri
che lo dividono
in due vani.
Penso a Saturno
con il suo
anello.

7.

POESIA CON SFONDO NERO

A destra della poesia, un sofà
marrone. In mezzo alla poesia,
Pierrot agghindato ammucchia i versi.
Attraversa la poesia Arlecchino con
un colombo nero in mano.
Entra nella poesia Colombina
e strappa dal sofà dozzine
di ferri da calza.
Se ne va.

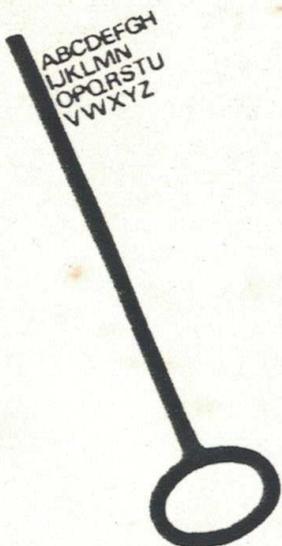
9.

Questa poesia
è di due strofe.
Tra l'una e l'altra
c'è una distanza
di un centimetro.
E comincia un pianto silenzioso
coprendosi la faccia con le mani.
Era un pastore?

8.

I. C. E.
Instrument de Control
de l'Estat.

**52B· JOAN BROSSA·
POESIE & VISUALI**



**TAMTAM
TAMTAM
TAMTAM**

TAM TAM 52/B

JOAN BROSSA

POESIE & VISUALI

TAM TAM

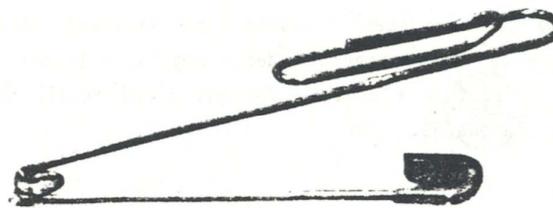
SUD



PRELUDIO

Questi versi, come
una partitura, non sono
che un insieme di segni da
decifrare. Il lettore di una poesia
è un esecutore.

Ma
oggi lascio stare
il mio spirito nel
suo stato naturale. Non
voglio che l'agitino né pensieri
né idee.



IL MISIRIZZI

Qui il
titolo del libro si alza
come un sipario.*

* El Saltamartí ("Il Misirizzi") è il titolo del libro da cui sono state tradotte tutte le poesie collocate nella parte superiore della pagina, e le due visuali a p.31 e a pag.36. Per gli altri testi, vedi la Nota a pag.39.

UNA POESIA

La nebbia ha coperto il sole.

Vi propongo questa
poesia. Voi stessi
ne siete i liberi e necessari
interpreti.

ABCDEF GHIJKL MN
OPQRSTU
VWXYZ



IL TEMPO

Questo verso è il presente.

Il verso che avete appena letto è già il
passato
-già è rimasto indietro dopo la lettura-.
Il resto della poesia è il futuro,
che esiste fuori dalla vostra
percezione.

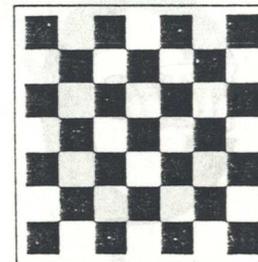
Le parole
sono qui, che voi le leggete
o no. E nessun potere terreno
può modificare ciò.



LUNA

Avanza piano
piano fino a me,
la coda arriva a terra.
Il gatto mi lecca la mano
e mi guarda come se sapesse
che parlo di lui.

NOSTALGIA



VITELLO TRAVESTITO DA TIGRE

Alla tigre
le tolgo la testa di cartone
e me la metto io.

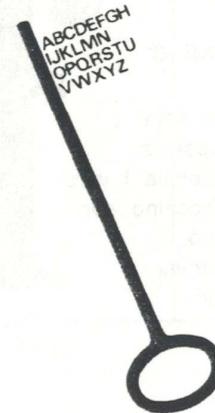
Un uomo con testa di tigre.
Una tigre con testa di vitello.



OGGI

Davanti al corridoio
che va alla camera da letto e ai piedi
della scala, dunque, finisce un altro
andito che conduce alla porta
del giardino.

La chiarezza data dalla luna ☾
è straordinaria.



CIELO D'INVERNO

- Ieri, alle undici,
la chiarezza data dalla luna
era straordinaria.

- Dunque lì non poteva esserci questa
chiarezza,
visto che la luna non uscì fino
all'una della notte seguente.
Niente di meglio di una buona lisciva
per pulire l'argento.

POESIA CON SFONDO NERO

A destra della poesia, un sofà
marrone. In mezzo alla poesia,
Pierrot agghindato ammucchia i versi.
Attraversa la poesia Arlecchino con
un colombo nero in mano.
Entra nella poesia Colombina
e strappa dal sofà dozzine
di ferri da calza.
Se ne va.

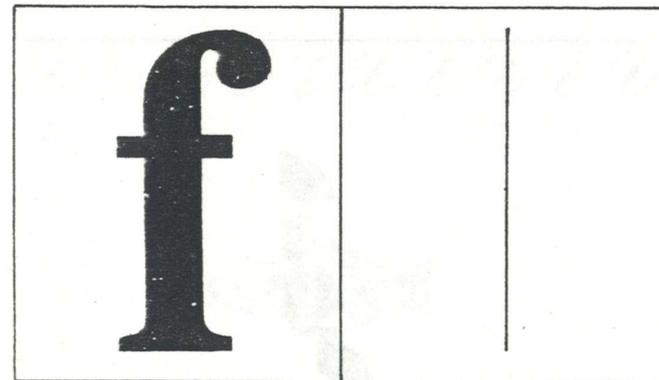
12

UNA POESIA

E' in questo mese quando comincia
a iniziare la fioritura degli alberi
e delle piante.

La sedia a dondolo.

Fotografia



di fronte

di profilo

13

CARTOLINA

Ci siamo andati in campagna
e alla spiaggia.
Fino a settembre!

(Le poste sono il servizio pubblico
che s'incarica del trasporto
e distribuzione della corrispondenza.)



NOSTALGIA

O verità
permanenti, benché silenziose
per mancanza d'espressione!

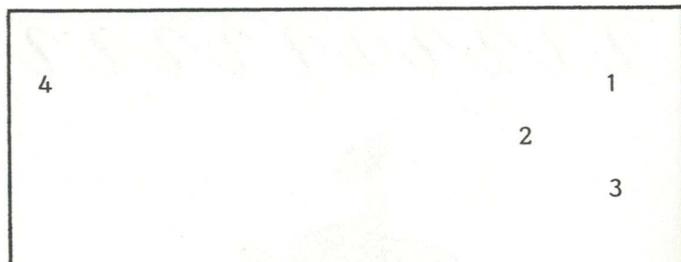
~~~~~



CIELO NOTTURNO

Guarda:
se ne è aggiunta una
nuova. Il mio amore per te
non arriva per caso alle
stelle?

SCENA



1. Pierrot. - 2. Colombina. - 3. Arlecchino.
4. Leopoldo Fregoli.

SORTILEGIO

Niente
che ricordi un vascello.

Nel secondo atto,
né torre né bosco.

Nel terzo atto,
il castello indicato soltanto
da due mura.

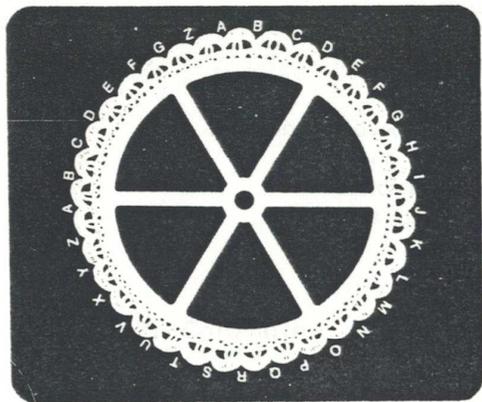
●
Con la parola « con » comincia
questa poesia dove
la terra si trasforma
in acqua, l'acqua
in aria, l'aria
in fuoco.

IL PETALO

Bisogna essere ottimisti.

Trovo un petalo
appassito tra le pagine
di un libro.

Ma l'ottimismo a oltranza
porta alle delusioni.



AVVISO

Quelle
che
fumo
con
chi
io
amo

Filo d'aprile
Sigarette di gran qualità.

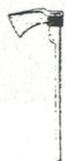
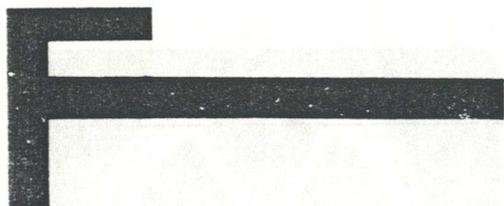


STORIA

Qui è un uomo

Qui è un cadavere

Qui è una statua.



SELVA

Parlano di trasformare il teatro
in garage. L'unica soluzione sarebbe
farne un cinema.

•

Qui
utilizzo una cantina naturale;
il piano di questa poesia è
situato a un livello più basso,
ci si trova davanti a una scala
per superare il dislivello.
Nel corridoio ci sono dei pilastri
che lo dividono
in due vani.
Penso a Saturno
con il suo
anello.

MISIRIZZI

Pupazzo
che porta un
peso alla base e che,
deviato dalla sua posizione
verticale, torna a mettersi
dritto.

Il popolo.

DUE FOTOGRAFIE

L'edificio com'era prima dell'incendio.
Dopo l'incendio e la guerra.

IN ALCUNI QUADRI...

In alcuni
quadri di Velázquez
le cose sono ridotte
soltanto a macchie di colore,
e devi metterti a una certa
distanza dal quadro per
percepirne il significato.

L'orologio
è truccato: è
una cassa di metallo
nichelato con una sfera
dipinta da me, con le lancette
di cartone e il cristallo
corrispondente.

RD

CREPUSCOLO

E' liscia
nei galli
la pelle delle zampe.
Nelle galline vecchie la
pelle è dura e hanno consumata
l'unghia dell'ultimo dito.



BURLESQUE

Cinese
demonio
pagliaccio
apache
marinaio
vacca
pompieri

Maschere dritte litografate
e con l'elastico.



MACCHINA

Disponga la freccia
indicando il prodotto
che ha scelto.

Depositi la moneta
nella scanalatura in alto.

Prema il pulsante
fino in fondo.

E raccolga il prodotto.

F U M

I BAFFI

Mi guardo
in uno specchietto a mano
sul quale sono dipinti dei baffi,
e faccio in modo che le righe
mi restino sopra
il labbro superiore.

CENTAURO

...necesarias para mejorar nuestras
ayudas, pero el perfeccionamiento continuo
de ellas exige tiempo. Para disminuir este
tiempo y poner las ayudas en su optima si-
tuacion que nos permite aumentar la regula-
cion de nuestro trafico, es por lo que ac-
tualmente tratamos de la ejecucion de los ma-
... antes por el medio rapido. — Lopez

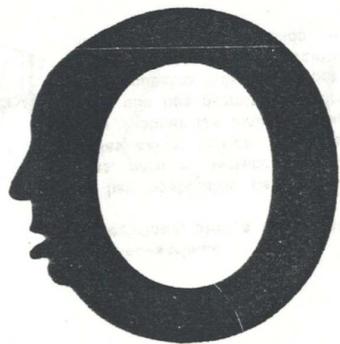


NEL MEZZO DEL CAMMIN

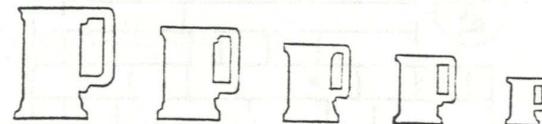
Nel mezzo
del cammin risalta
il segno di una bicicletta.
Vedremo dove va a finire.

Fortunatamente,
nel nostro paese
i serpenti sono solo
rappresentati dalla
vipera.

La coda della vipera finisce a punta.



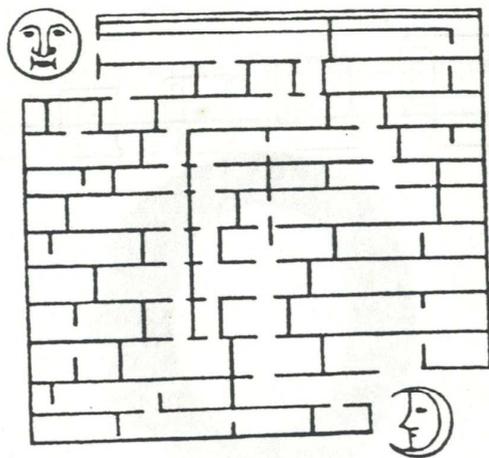
LATTERIA



IDILLIO

Sopra una palla scrivo
Ombrello.

Sopra un ombrello metto
Una palla è la scultura migliore.



INSTALLAZIONE

Sempre gli piace fare;
ma è come un tram:
ha le sue rotaie e non c'è
modo che se ne discosti.

PALMA DE MALLORCA

Best situation, view to the bay and to
the wood. Rooms with all comfort,
private bath, telephone in every room.
Bar Service and Restaurant.
Beste Lage. Aussicht auf Hafen
und Wald. Zimmer mit allem Konfort
einschliesslich Bad und Telephon.
Eigene Bar und Restaurant.

PARRUCCA

Dicono
che nel 1897 le cravatte
a toni chiari non erano troppo
di moda; preferivano le cravatte
scure con disegni a fiori.
E portavano anche nodi fatti
a imitazione di una sciarpa,
non belli quanto
quelli fatti a mano.
Eccetera.

Siamo eredi della poesia del passato
e ci serve come materia di studio.

VIAGGIO

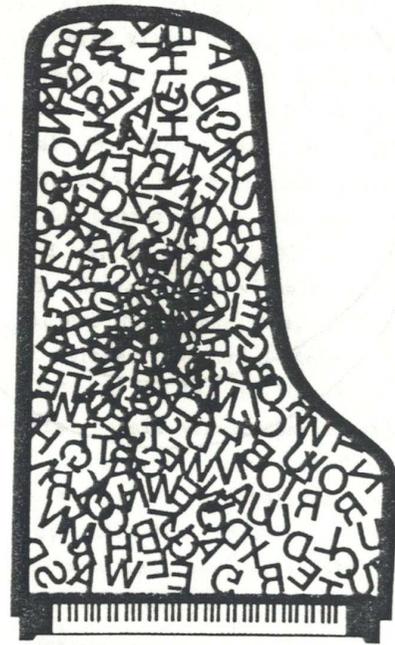
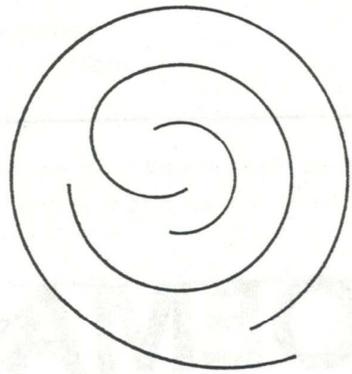


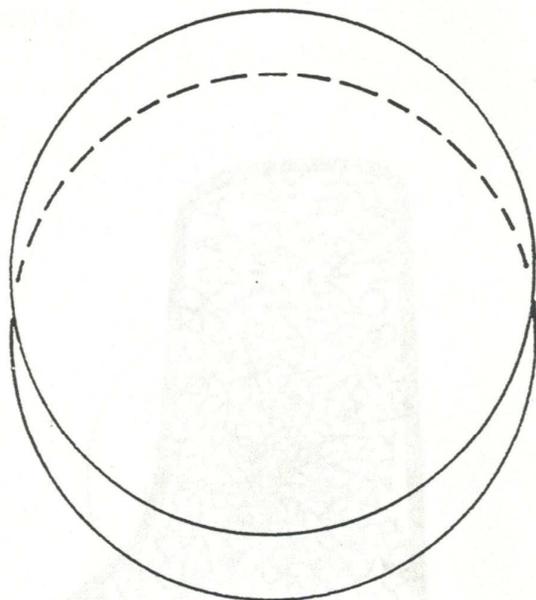
RAPSODIA

Accadono vere coincidenze,
che scrivi in un libro e nessuno
ci crede. Ed è che la vita
ha cose che superano l'immaginazione
in azzardo e sorpresa.

POEMA 

LABIRINTO





----- verso

————— prosa

NOTA

Le poesie della parte superiore della pagina, e i testi alle pp. 31 e 36, provengono dal volume **El Saltamartí**, Ocnos, Llibres de Sinera, Barcellona, 1969. Traduzione di **Carlos Vitale** (e Adriano Spatola).

Per tutti gli altri testi valgono le seguenti indicazioni: le pagine 12, 17, 21, 22, 25, 33 da **Poemes civils**, Editorial RM, Barcellona, 1961. Già apparsi, a cura di A.Spatola, in "Malebolge", quaderno n.1, Milano, 1967. La pagina 34 in "Tam Tam", n.5, 1973. Le pagine 4, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 29, 35, 38 da **Poemes visuals**, Els Llibres de l'Escorpi, Edicions 62, Barcellona, 1975. La pagina 16 da **Rua de Llibres**, Editorial Ariel, Barcellona, 1980. Le pagine 5, 7, 11, 18, 28, 30, 32, 37 dal catalogo **Joan Brossa: poesia visual, poemes objecte, cartells**, mostra itinerante a cura del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Servei d'Arts Plàstiques, maggio-dicembre 1983.

Per maggiori informazioni vedi A.Spatola, **L'abecedario mentale e visuale di Joan Brossa**, in "Testuale", n.5, Milano, 1986.

Tam Tam 52/B
Supplemento
al N.52 di Tam Tam
Autorizzazione
Tribunale di Torino
n.2151 del 22/3/1971

Settembre 1987

Joan Brossa è nato a Barcellona nel 1919. La sua attività di poeta è intrecciata con la storia della grande pittura catalana, da Miró a Tàpies. La fine della censura franchista ha segnato il momento più felice per la sua continua e ostinata opera di sperimentatore di parole, di gesti, di oggetti. Così la sua nuova produzione è oggi spesso alternata alla ripresa di sue pièces un tempo proibite, o alla riedizione di testi che la tiratura limitatissima e quasi privata ha reso introvabili.

BARTOLOMÉ FERRANDO

RILIEVO DI ALCUNE CARATTERISTICHE SALIENTI NELL'ORDITO
"RUA DE LLIBRES" DI JOAN BROSSA:

Per scegliere particolari di un testo è necessaria una certa dislocazione dello stesso. Quando un soggetto - chiamato critico - sostituisce una parola con altre, sconvolge l'armatura sintattica e la tramuta in un'altra, diversa e con le sue proprie caratteristiche, ma sospesa rispetto al testo originale. Una valutazione critica di uno scritto implica che noi ci accostiamo al suo ordito da diversi punti di vista. Qualsiasi scrittura va oltre la mera articolazione di parole: la parola è una componente tra altre. Con questo voglio dire che l'inclusione articolata di un segno di un sistema diverso - sia pittorico, musicale... o reale - o la pratica sostituzione degli elementi del linguaggio verbale con altri di un altro sistema, potrebbe comporre uno scritto. Fare critica non è avvicinarsi al personaggio che scrive per "introdursi nella sua interiorità", giacché lo scritto deborda in senso la "interiorità" di colui che scrive. D'altra parte, la lettera significante non accetta di essere imprigionata, e trattenuta; ci esorta a un avvicinamento o ferita e non a una determinazione del suo valore: precisamente per trovare valore in una frase, questa non ci deve arrivare da un'unica unità di significazione ma da una pluralità. La funzione della critica sbocca in un gioco di avvicinamento-allontanamento dal corpo letterale: è quella della deviazione che

ci conduce in maniera insospettata al punto di origine: schiva un discorso, torce la riga, e moltiplica il tragitto: è una giunzione-disgiunzione di un sistema di segni da/tra altri: discorso di un discorso, traversa, ricorso. Scegliere particolari di un testo non è valutarlo. Non si tratta di applicare una determinata etica a un sistema segnico poiché cesserebbe di porre in crisi, cesserebbe di essere crisi: nello scegliere consiste il compito del tessitore e quello del critico: nello scomporre e non nel limitare. Scomporre Joan Brossa esige di giocare. Giocare a leggere, giocare a vedere, giocare a essere, giocare a pensare, giocare a immaginare, giocare a giocare. Giocare a leggere, a raggruppare i componenti di un sistema di una forma precisa ma fragile capace di tornare a raggrupparsi in un altro modo: riscrittura di disegni/testi. Giocare a leggere è una proposta che osservo in "clau", il cui testo dubbiosamente svela l'enigma. Giocare a leggere è scrivere in "foc" distruggendolo; trasformare un pugno in un volto; entrare in un poema composto unicamente da lettere disgregate dall'alfabeto per uscire o per tornare a entrare attraverso i luoghi indicati; prendere qualcosa con un cucchiaino disegnato dalle lettere; spazzare le parole confetti e serrin da un poema disposto a questo; trovare l'errore di un sonetto nel momento di essere letto: "Rua de Llibres" in fila, sfilati. Giocare a leggere è qui fare un libro dei libri, con i libri. Leggere Brossa è guardare il tracciato discontinuo e il bianco posto tra due paia di punti opposti e dirigere lo

sguardo verso alcune lettere che disegnano - immaginariamente o no - l'oggetto designato. In un altro luogo l'autore decide di essere disposto a farci vedere un punto ingrandito, come fosse un neo della superficie bianca; l'indicazione ci apre la lettura di ciò che fino a quel momento era stato soltanto un segno di punteggiatura: un linguaggio-corpo pieno di pori ci risulta evidente attraverso gli occhi; un corpo bianco e piano ci permette di percorrerlo da una parte all'altra con la vista. L'immagine di due azioni-narrazioni opposte forma un collage di colore più che di lettera. L'iniziale maiuscola non si vede ma s'immagina nel poema "Capilletra". Le icone che s'includono le percepiremo, ora realmente ora immaginariamente, sopra una superficie bianca che è anche immagine in "quan s'apaga el projector". Lasciando questo poema inseguiamo realmente uno spazio non scritto, per sboccare ne "el buit que el lector haurà d'omplir" che forse forma parte dello stesso territorio suggerente. La pagina-poema "pont" non è più che una struttura vuota di linguaggio che ridonda con il testo anteriore, mentre sottolinea l'aspetto materico del non-scritto e ci indica un certo modo d'impiego dello stesso. La parola qui non dice, ma meglio smentisce il suo significato e c'introduce in una lettura che crea un altro senso, come indica Garroni parlandoci di "un processo individualizzato di appropriazione-lettura del significato" che trattiamo: appropriazione che propizia la creazione di un ordito che non c'è e che ci dice che realizziamo senza dirci quasi niente.

Il "camí" di Brossa, tracciato a metà, si trattiene d'un tratto; un nuovo sguardo ci mostra che la stessa parola abbozza ugualmente una traiettoria in un'altra direzione che comunque rimane in sospeso: entrambi i tragitti si avvicinano a uno spazio non transitato. Fregoli appare in scena a poco a poco: un teatro frammentato dei fonemi che compongono la parola occupa i primi due atti, dandoci finalmente, unendoli, il risultato conosciuto; in un altro momento sarà necessario che sommiamo vari raggruppamenti fonemici, non carenti di senso per se stessi, per raggiungere identica conclusione. Altri giochi di poesia concreta ci faranno vedere il riflesso di alcune lettere raggruppate senza alcun senso: lo sdoppiamento del testo sopra una riga immaginaria, indicato solo da un dettaglio, ci farà scoprire attraverso gli occhi il corpo nero della lettera. Infine, affermazione e negazione si uniranno formando un intreccio oscuro: sovrapposizione di due parole contrarie che producono un disegno carente di significato: tracciato tipografico con due monosillabi che annulla un possibile giudizio di valore: distruzione e conversione in un'immagine che seppellisce e moltiplica allo stesso tempo il senso. La scrittura gioca con se stessa: il titolo di un poema contraddice il testo che lo segue: uno scritto ci parla di qualcosa che non realizza. La poesia di Brossa è una riflessione intorno ad un linguaggio che non è riflesso della realtà ma qualcosa di particolare che rivolge su se stesso un sorriso ironico da cui si sa diverso, in un contesto verosimi-

le: scrittura volta a rovescio che ricalca uno spazio particolare, là dove la parola non è più che "un sentit i un so". Il cambio di posizione di un segno di punteggiatura svela il senso apparentemente identico di una frase ripetuta. Ci spinge a introdurci nella superficie di un alfabeto immobile dal quale fuggiremo travolti da un'alleanza di fonemi: una scrittura che si corregge da sola mentre la scrivo con i miei occhi. Inversione, metàtesi. La scrittura di Brossa è un tessuto a volte primordialmente preoccupato dall'incrocio di fili che la costituiscono. Eterogeneo, il filo del discorso cambia di colore ad ogni passo. Dopo l'incontro di un poema che si chiude sopra se stesso, qualche dettaglio occupa tutta la pagina: il frammento non resta assoggettato a un complesso perché crea una totalità minima, come accade nel racconto di Kafka: un titolo; il colore dell'abito; un oggetto qualsiasi; la esegesi di una parola inclusa nella struttura di uno spazio aneddotico conosciuto da tutti, che lascia il vuoto del non nominato, di ciò che manca: momenti di vita dello scritto o di chi scrive; atti "a mig fer"; ricordi appena rammentati che hanno teso la corda allentata da un tempo passato e occupano il primo e unico foglio di una pagina da scrivere a metà: ci ragguaglia, ci spiega con linguaggio colloquiale il processo per realizzare prima un macchinario che non esiste: nudi di vita; oggetti che appartengono possibilmente al nostro contesto, che ci trattengono e ci moltiplicano simultaneamente in uno strip-tease poetico. Brossa fa tacere il linguaggio della totalità

facendoci rimpiangere un quasi-nulla che blocca la nostra retina senza rimanere statico, senza decorare: arte del minimo ingrandito al massimo, dimenticando la gerarchia che una struttura globale contiene. Giocattoli di lettere; lettere di giocattolo: è un porre punti sopra le i e un cancellare in continuazione le vocali, lasciando il resto. Lasciando nell'oblio una scrittura rappresentativa, siamo spettatori che partecipano a un prodotto poetico che è stato realizzato da un altro: cancellature, scarabocchi che riducono in cenere uno scritto che riproduceva un periodo di tempo incandescente di poesia: fatto consumato, consumato, che non ci comunica ormai che qualcosa di già morto; che non ci comunica ormai che qualcosa di estraneo: l'immagine di una lettera ci nasconde un poema indecifrabile; il poetico rimane sospeso da questo impossibile: abbozzi, prove di linguaggio da lasciare a metà che producono una certa inquietudine quando allo stesso tempo ci si dice che il poema è già stato fatto. Una riga di parole ci indica qualcosa di un oggetto-parola incluso nel disegno stesso: traiettoria di un linguaggio in un senso preciso, conosciuto; velocità di un oggetto mentre sta rincorrendo il solco nero; ritmo verbale dipendente dagli occhi che scorrono la pagina scritta. Stimoli grafici; proposte mute. L'immagine scritta di una missiva ce ne nasconde un'altra, la quale ce ne fa scoprire una terza al suo interno, già rivelata: giochi di mani e di occhi; scarse parole ci hanno mostrato anzitutto la produzione di un gesto: smorfia attiva che è stata forse il motore

del verbo. Lotta statica di segni che combattono per entrare in conflitto: tracciato inquieto.

Cominciare la lettura di "Rua de Llibres" non implica di avere un fine. "Una finestra pot ser convertida en un teatre de putxinel·lis". L'azione da realizzare non termina nella pagina scritta. La parete di lettere maschera corpi di gesti, di smorfie, di movimenti da svelare: "Asseieu-vos i poseu les mans damunt aquest poema". La scrittura si apre a uno spazio diverso. La lettura non conclude se non in un "vull dir que cap acció, sota el sol, no comença i acaba en ella mateixa".

(Traduzione di Riccardo Spatola)

Joan Brossa, *Rua de Llibres*, Editorial Ariel, Barcellona 1980. Il volume riunisce 7 libri di Brossa: "El cigne i l'oc" (1964); "Poema sobre Fregoli i el seu teatre" (1965); "Petit Festival" (1965); "Sonets del Vaitot" (1965-1966); "Cent per tant" (1967); "L'esmorzar a la muralla" (1968); "Flor de fletxa" (1969-1970).

JOAN BROSSA

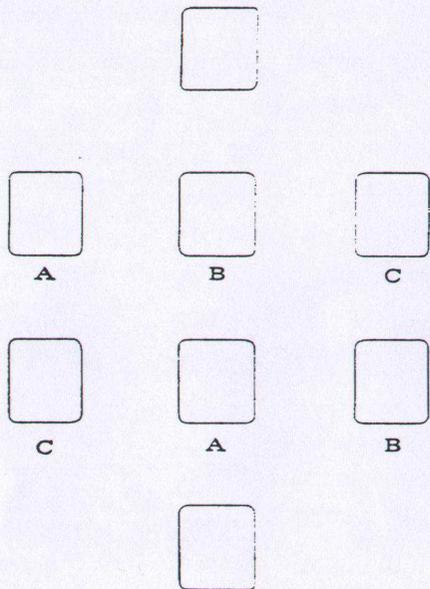
NOCTURN IL·LUMINAT A LA VENECIANA

Frègoli ha comprat disfresses per valor de X pessetes,
perruques per valor de X pessetes
i fanalets per valor de X pessetes.
Quin és l'import total de la despesa?



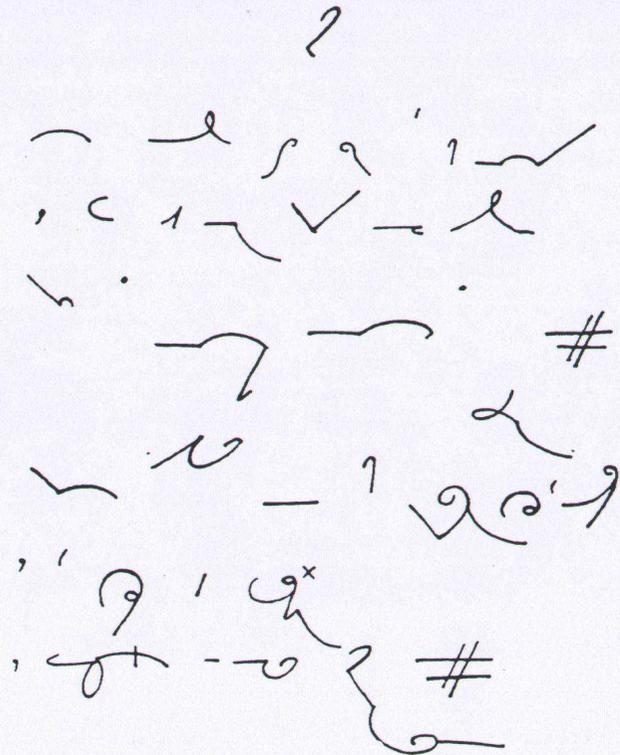
JOAN BROSSA

POEMA AMB CARTES DE JOC



JOAN BROSSA

TEXT TAQUIGRÀFIC SEGUIT DE LA
TRANSCRIPCIÓ EN ESCRITURA CORRENT



Da "Poemas Visuales", 1999

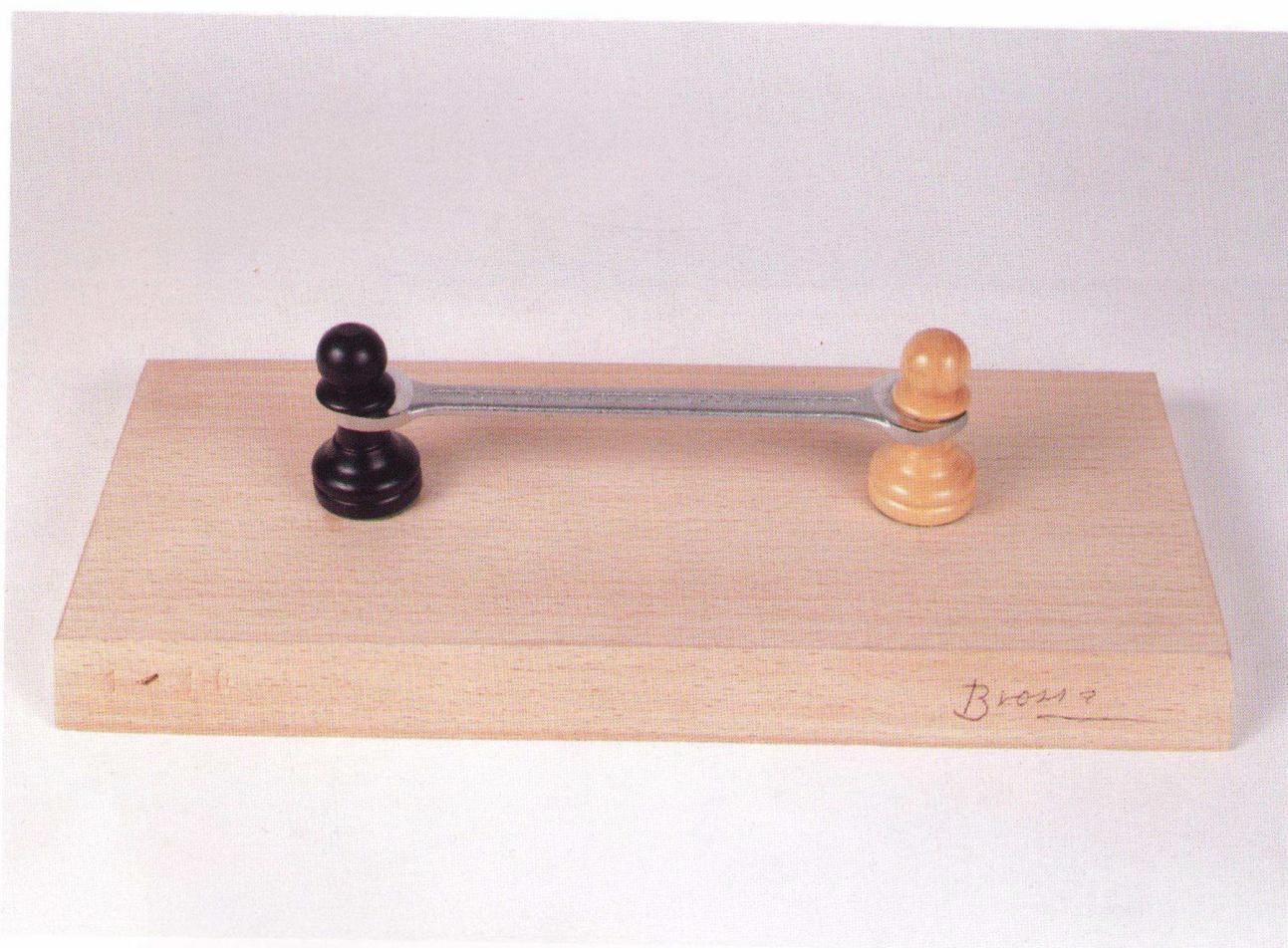


Nupcial, 1988

1/10

2 x 18 x 7,5 cms.

Colección José Cobo, Consultores de Arte, Sevilla



Sin título, 1988

1/10

5 x 17 x 2,5

Colección José Cobo, Consultores de Arte, Sevilla



Ou amb dos rovell, 1996

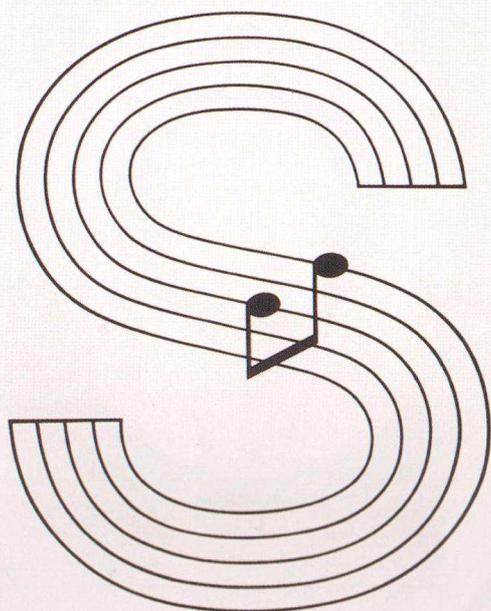
2775/3000

28 x 18 x 18 cms.

Colección Pedro Avilés, Fuengirola (Málaga)



ZWEI, 1988
Litografía sobre papel Guarro, 21/ 25
50 x 38 cms.
Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso



24/25

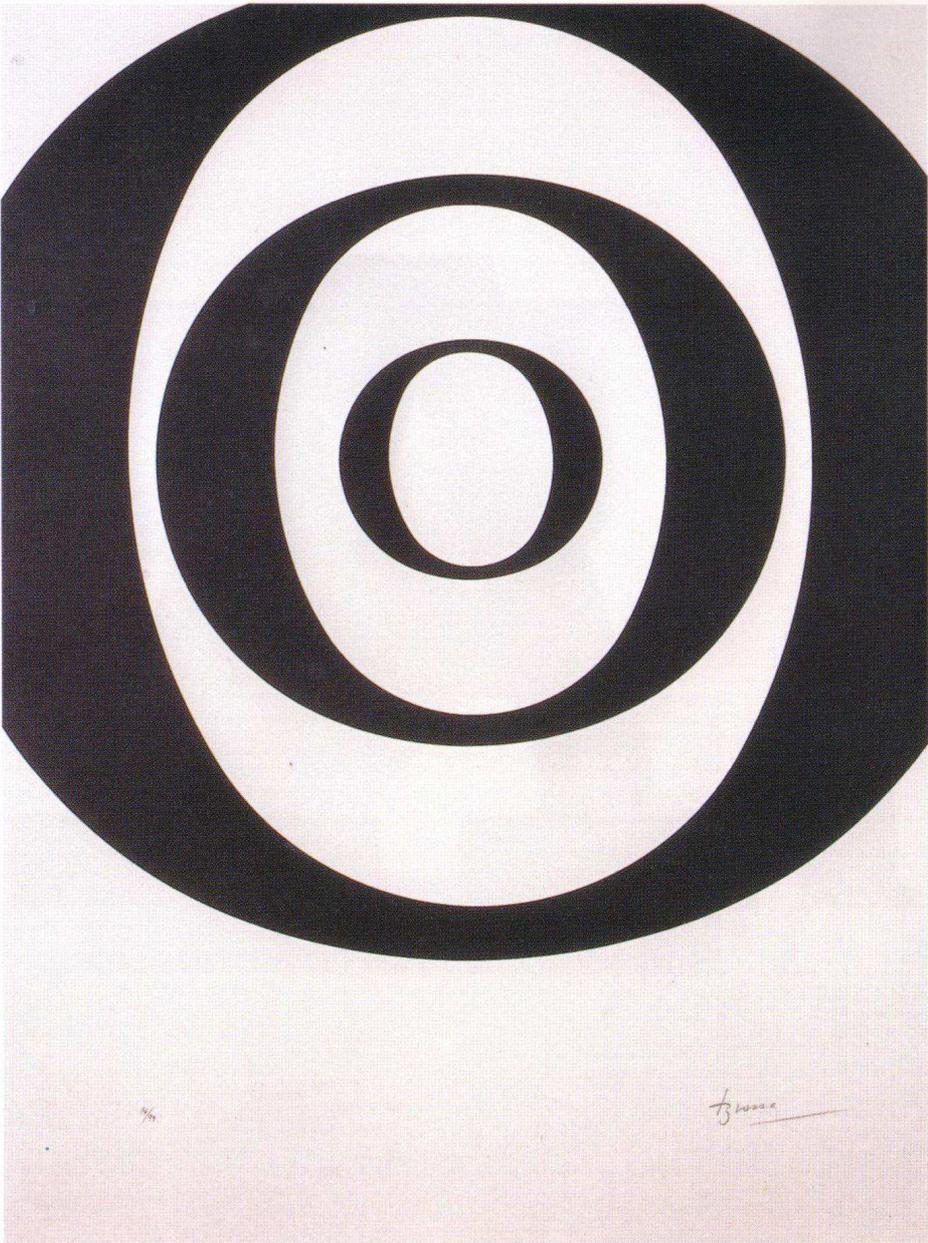
Guarro

Poema visual, 1988

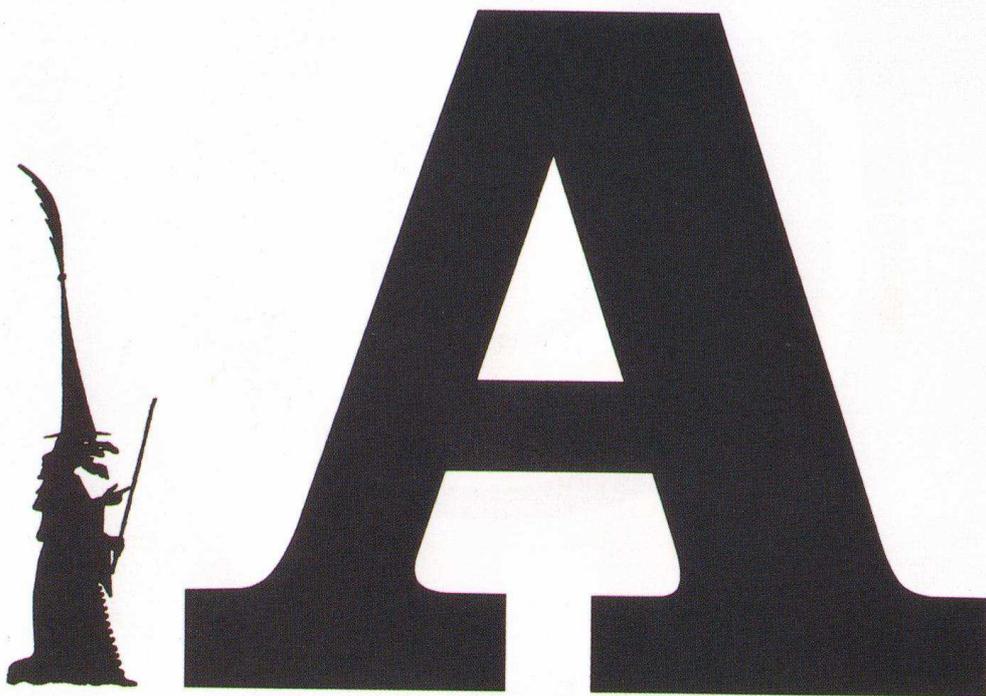
Litografía sobre papel Guarro, 24/ 25

50 x 38 cms.

Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso



A. L. Joan Prats, 1988
Litografía sobre papel Guarro, 90/ 99
76 x 56 cms.
Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso



Poema visual, 1989

Litografía sobre papel Guarro, H. C.

50 x 38 cms.

Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso

RED

BLUE

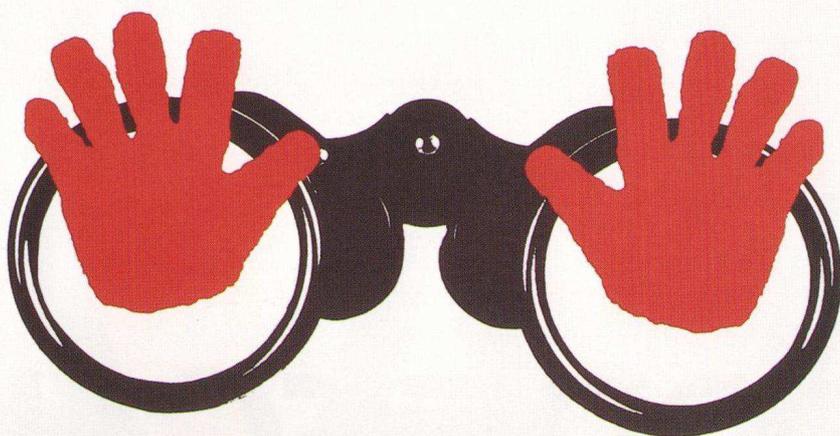


Poema visual, 1989

Litografía sobre papel Guarro, H. C.

50 x 38 cms.

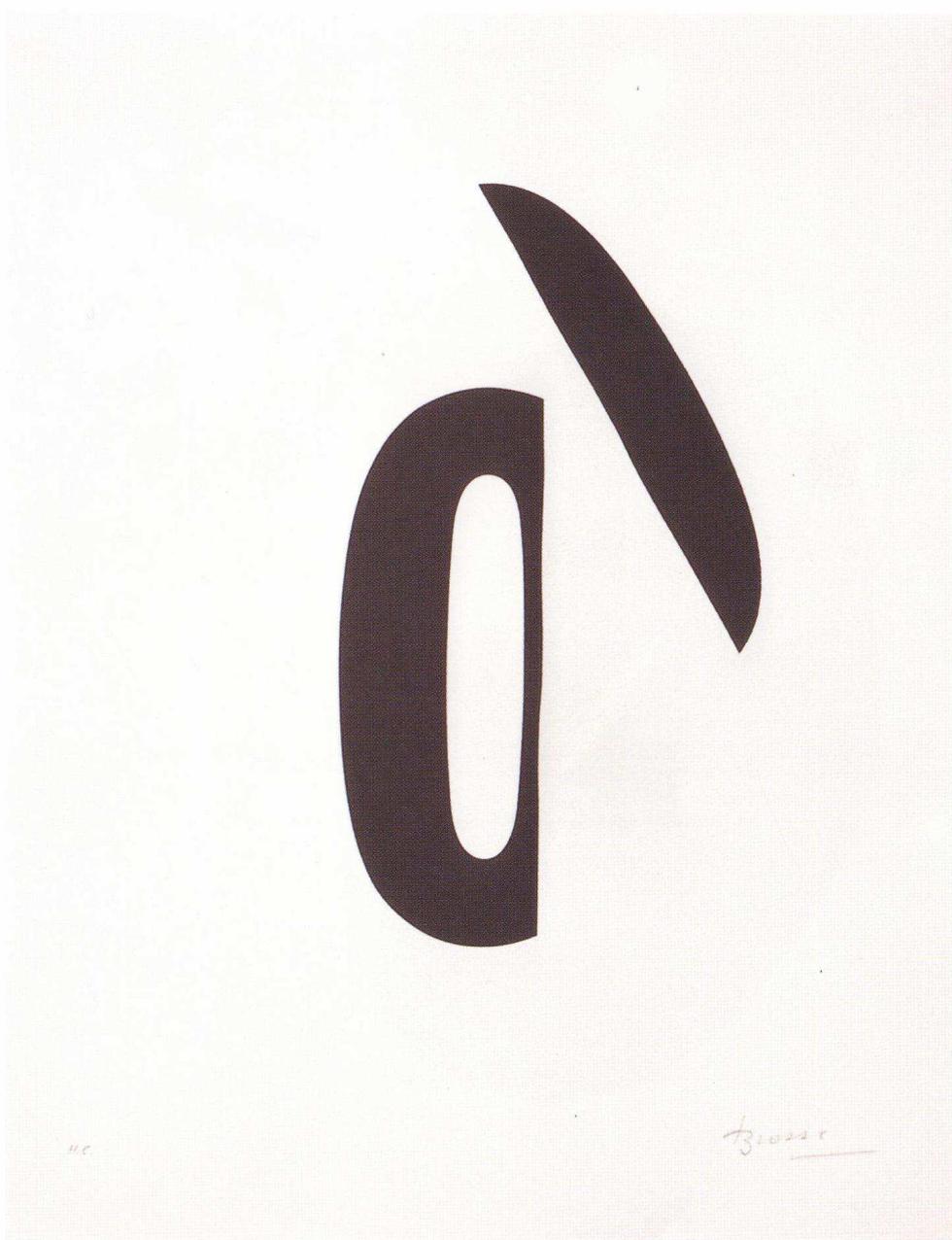
Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso



Poema visual, 1989

Litografía sobre papel Guarro, H. C.
38 x 50 cms.

Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso



Poema visual, 1989

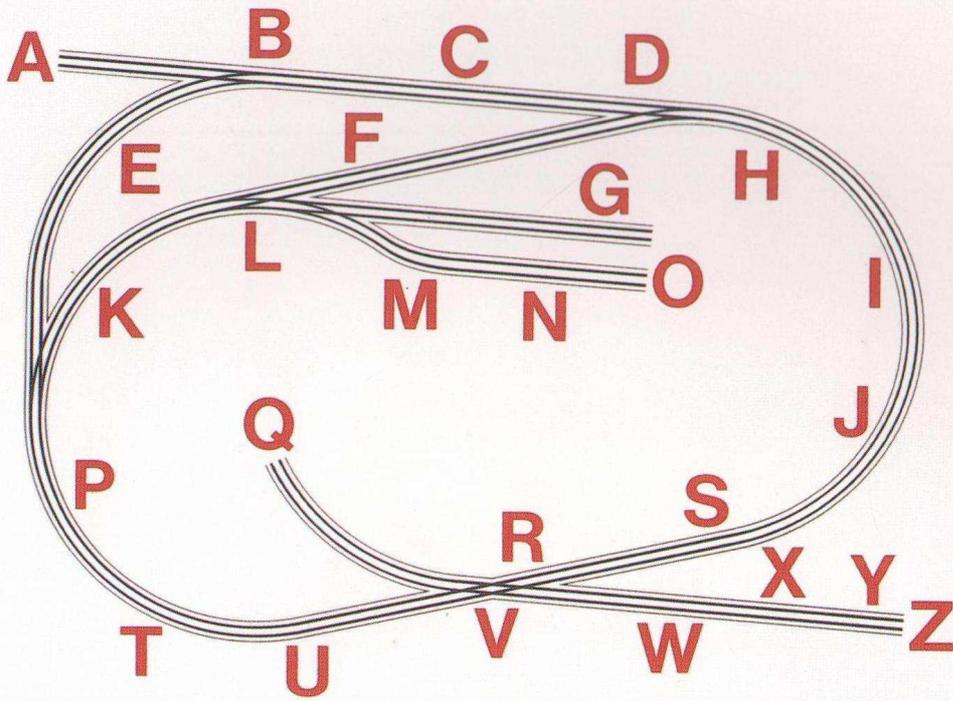
Litografía sobre papel Guarro, H. C.

50 x 38 cms.

Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso



Poema visual, 1989
Litografía sobre papel Guarro, H. C.
50 x 38 cms.
Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso



RAILS

Giuseppe

Rails, 1989

Litografía sobre papel Guarro, H. C.

38 x 50 cms.

Colección Fundación Pablo Ruiz Picasso

FASES
JOAN BROSSA

FASES

Valg començar a escriure al Front de Catalunya amb l'Exèrcit Popular; valg prendre part en una emboscada i en valg fer el relat. Jo escric, generalment, mogut per un impuls interior que busca comunicació; la intenció d'aquest impuls té diferents vessants: passa com a la vida mateixa: la nit alterna amb el dia. Si podia tornar enrera, en efecte, escriuria una altra vegada. Veure pintura i escoltar música m'estimula més que no pas llegir; per tant, les meves influències vénen d'uns terrenys vorers al literari. Veig l'art i la literatura com un possible eixamplament d'horitzons cap a la llibertat; com uns instruments de penetració al coneixement humà. I en aquest sentit m'interessa molt més allò que resta per fer que no pas allò que ha estat fet. Al camp de la nostra literatura, jo també estic fart de repeticions de fórmules caduques que arriben a avorrir per més que els mots obeeixin l'escriptor. Fujo del panorama literari convencional; com en la vida, cal salvar la individualitat davant tanta propaganda estúpida que condueix a la massificació en una societat que ha convertit la tècnica en un instrument de dominació. La majoria dels editors cerquen el negoci i prou. Algunes vegades em fan pena, d'altres em fan fàstic. També crec que els premis literaris, tal com estan muntats, esdevenen la mediocritat de la mediocritat. Trobo el teatre actual farcit de literatura i mancat de veritable imaginació creadora. Cap al 1900, Leopold Frégoli -un dels homes de teatre que admiro més, junt amb Meyerhold- deia aquests mots: *He observat que el públic, tip de la lentitud de les comèdies habituals, reclama efectes ràpids i un deversall de troballes escèniques*. Aquesta opinió encara em sembla vàlida.

Trobo perillós de contestar quins sis o set autors salvaria del naufragi. Això depèn de les circumstàncies. En aquest moment, per exemple, triaria Èsquil, Khayyam i Mallarmé. En teatre, algun Strindberg i, potser, el *Tristany* de Wagner. ¿Les obres famoses que estan per sota dels mèrits reals? Sóc relativista. És difícil de contestar breument, perquè crec que en judicar una obra cal tenir present el món on ha estat feta. Penso que una obra esdevé clàssica quan respon a les necessitats del seu temps. Això no

obstant, por passar que el seu temps ja no encaixi amb les nostres necessitats, però, al revés, que l'obra resti. No crec pas que els viatges m'hagin influït gaire. Només conec França i una mica Bèlgica i Holanda: i, per descomptat, han influït més en l'*Impuls* que en la intenció darrera. Actualment preparo un llibre experimental: una barreja de poemes, els uns fets amb mitjans literaris no-poètics i altres amb mitjans poètics no-literaris. No oblideu que sóc un esperit curiós.

Creo en la compenetració mútua de l'art i la literatura i no comprenc el cas de certs crítics que només s'interessen per un sol gènere. Els gèneres artístics signifiquen mitjans diferents d'expressar una realitat idèntica. Són els costats d'una mateixa piràmide que coincideixen en el punt més alt.

Si no podia escriure, als moments d'eufòria seria guerriller, als de passivitat prestidigitador. Ésser poeta inclou totes dues coses.

Entrevista de A. Molina, diari *Baleares*, Palma de Mallorca, 1 de
diciembre de 1968.

FASES

Comencé a escribir en el Frente de Cataluña con el Ejército Popular; tomé parte en una emboscada e hice su relato. Yo escribo, generalmente, movido por un impulso interior que busca comunicación; la intención de este impulso tiene distintas vertientes: pasa como en la vida misma: la noche alterna con el día. En efecto, si pudiera volver atrás, escribiría otra vez. Ver pintura y escuchar música me estimula más que leer; por tanto, mis influencias vienen de unos terrenos cercanos al literario. Veo el arte y la literatura como un posible ensanchamiento de horizontes hacia la libertad; como unos instrumentos de penetración en el conocimiento humano, y en este sentido me interesa mucho más lo que queda por hacer que lo que ya se ha hecho. En el campo de nuestra literatura, yo también estoy harto de repeticiones de fórmulas caducas que llegan a aburrir, por más que las palabras obedezcan al escritor. Huyo del panorama literario convencional; como en la vida, hay que salvar la individualidad frente a tanta propaganda estúpida que conduce a la masificación en una sociedad que ha convertido la técnica en un instrumento de dominación. La mayoría de los editores buscan el negocio y basta. A veces me dan pena, otras me dan asco. También creo que los premios literarios, tal como están montados, se convierten en la mediocridad de la mediocridad. Encuentro el teatro actual lleno de literatura y falta de verdadera imaginación creadora. Hacia 1900, Leopoldo Fregoli -uno de los hombres de teatro que más admiro, junto con Meyerhold- decía estas palabras: «He observado que el público, hastiado de la lentitud de las comedias habituales, reclama efectos rápidos y un diluvio de hallazgos escénicos. Esta opinión aún me parece válida.

Encuentro peligroso contestar qué seis o siete autores salvaría del naufragio. Eso depende de las circunstancias. En este momento, por ejemplo, elegiría a Esquillo, Khayyam y Mallarmé. En teatro, algún Strindberg y, quizá, el Tristán de Wagner. ¿Las obras famosas que están por debajo de los méritos reales? Soy relativista. Es difícil contestar brevemente, porque creo que al juzgar una obra hay que tener presente el mundo

en que ha sido hecha. Pienso que una obra se convierte en clásica cuando responde a las necesidades de su tiempo. No obstante, puede pasar que su tiempo ya no encaje con nuestras necesidades, pero, al revés, la obra permanezca. No creo que los viajes me hayan influido demasiado. Sólo conozco Francia y un poco Bélgica y Holanda; y, por descontado, han influido más en el impulso que en la intención última. Actualmente preparo un libro experimental: una mezcla de poemas, unos hechos con medios literarios no-poéticos y otros con medios poéticos no-literarios. No olvidéis que soy un espíritu curioso.

Creo en la compenetración mutua del arte y la literatura y no comprendo el caso de ciertos críticos que se interesan exclusivamente por un solo género. Los géneros artísticos significan medios diferentes para expresar una realidad idéntica. Son los lados de una misma pirámide que coinciden en el punto más alto.

Si no pudiera escribir, en los momentos de euforia sería guerrillero, en los de pasividad prestidigitador. Ser poeta incluye las dos cosas.

(Traducción de Carlos Uitale)