

ARTYKUŁY

MICHELA GRAZIANI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)
ORCID: 0000-0003-3268-3240

ANA HATHERLY E IL MART. RICERCHE D'ARCHIVIO PRELIMINARI¹

ANA HATHERLY AND THE MART: PRELIMINARY ARCHIVAL RESEARCH

ABSTRACT:

A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso la nascita della poesia sperimentale portoghese aggiunse un nuovo fervore artistico e poetico in rapporto sia alla società portoghese dell'epoca, sia alla realtà italiana coeva; un fervore che ha dato vita a contaminazioni dirette o indirette tra poetesse e artiste portoghesi, italiane e di altre nazionalità europee ed extra-europee. Questo lavoro di ricerca intende indagare la presenza italiana della poetessa e artista portoghese Ana Hatherly, co-fondatrice del gruppo *Poesia Experimental*, attraverso il Fondo Bentivoglio dell'Archivio del MART di Rovereto.

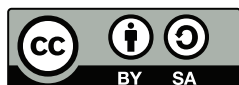
PAROLE CHIAVE: Portogallo, Italia, Ana Hatherly, poesia visiva, Novecento, lavoro d'archivio

ABSTRACT:

Starting with the 1960s, the rise of the Portuguese experimental poetry added a new poetic and artistic fervor not only in the Portuguese society, but also in the Italian one of the same period. This fervor created direct or indirect influences among Portuguese, Italian, European and not European poets and artists. This research work aims to explore the Italian presence of the Portuguese poet and artist Ana Hatherly, co-founder of the Portuguese group *Poesia Experimental*, through the Fond Bentivoglio in the Archive of MART in Rovereto.

KEYWORDS: Portugal, Italy, Ana Hatherly, visual poetry, 20th century, archive work

¹ Questo articolo è frutto delle ricerche condotte all'interno del progetto PRIN 2022 "DiVerse. A Digital Archive of Women's Poetry in Italy (1945–2000)" (Codice prg. 2022X7947X), finanziato dal MUR italiano e dall'Unione Europea, diretto da Elena Porciani (responsabile dell'unità nazionale) e coordinato da Teresa Spignoli (per l'unità fiorentina) e si configura come il punto iniziale di una ricerca d'archivio più ampia, relativa alle opere artistiche e letterarie di altre poetesse e artiste portoghesi e brasiliane custodite nell'Archivio del MART, che verrà pubblicata in un apposito volume.



Copyright © 2026. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

ANA HATHERLY E MIRELLA BENTIVOGLIO

Nel panorama culturale italiano e portoghese degli anni Sessanta del secolo scorso, l'affermazione della poesia visiva ha segnato un notevole punto di contatto tra le due realtà europee, accentuato dalla creazione di una vera e propria rete culturale internazionale con il coinvolgimento di altri paesi europei ed extra-europei (cfr. Castro *et al.* 1981: 213). Se in Italia la “stagione” della poesia visiva è stata determinata *in primis* dai pionieri Emilio Villa (fondatore tra l'altro, nel 1963, della rivista sperimentale romana *Ex* insieme a Mario Diacono), Patrizia Vicinelli, Lucia Marcucci; poi dal gruppo letterario 63 con Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani e dal Gruppo 70 (sorto sempre nel 1963) con Eugenio Miccini, Luciano Ori, Michele Perfetti, Lamberto Pignotti (cfr. Bentivoglio 1998a: 18), in Portogallo la poesia visiva è iniziata nel 1964 con la pubblicazione del primo numero della rivista “Poesia Experimental Portuguesa” (*PO.EX*); proseguita nel 1965 con la mostra intitolata *Visopoems* e con il secondo numero di *PO.EX*, ed è ruotata attorno ad alcuni nomi di spicco, tra cui Ernesto Manuel de Melo e Castro, António Aragão, Ana Hatherly, Salette Tavares (cfr. Aguiar 1993: 449).

Di sicuro, in entrambi i contesti, segnati da una forte presenza autoriale maschile, significativa è stata la partecipazione di figure femminili, come Mirella Bentivoglio (1922–2017) e Ana Hatherly (1925–2015), che hanno saputo valorizzare il proprio apporto poetico e artistico, e quello di altre donne in una realtà, come quella portoghese, caratterizzata dalla dittatura salazarista dove il ruolo della donna, aveva valore solo all'interno delle mura domestiche, mentre in quella italiana coeva, strutturata su di un sistema patriarcale e maschilista, l'affermazione dell'artista donna era alquanto difficile.

In Portogallo, la pubblicazione delle antologie poetiche di Ana Hatherly: *A dama e o cavaleiro* (1960), *Sigma* (1965), *Estruturas poéticas – Operação 2* (1967), *Eros frenético* (1968), *39 Tisanas* (1969) suggellano la prima parte del percorso poetico sperimentale dell'artista portoghese, visto che è questo il periodo in cui “la poesia visiva dell'autrice si rivela in modo più esplicito, situando la sua produzione poetica al confine tra scrittura e arti visive”² (Silva *apud* Hatherly 2004: 28). Del resto è nel 1965 che Ana Hatherly, organizzatrice del secondo numero di *PO.EX*, diventò di fatto una delle figure più attive del gruppo di poesia sperimentale (cfr. Castro *et al.* 1981: 17), ma già nel primo numero della rivista, la presenza femminile era stata rappresentata dal nome di Salette Tavares (1922–1994), “one of the most significant figures in the Portuguese cultural and artistic scene of the second half of the 20th century” (Gulbenkian Art Library 2025: [s.p.]).

In realtà ad Ana Hatherly, che è stata anche traduttrice, saggista, ricercatrice e docente universitaria, si deve il merito di aver inaugurato la “stagione” sperimentale portoghese già negli anni Cinquanta, con l'articolo *O idêntico inverso*, centrato

² Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

sul ruolo e sull'importanza della poesia concreta brasiliana nel percorso sperimentale portoghese, e pubblicato nel 1959 nel "Diário de Notícias" (cfr. Aguiar 1993: 445; Castro *et al.* 1981: 91–94). Questo perché la poesia sperimentale portoghese, diversamente dalla poesia visiva italiana che si è forgiata sulla Pop Art americana e sull'iconografia del consumismo (cfr. Bentivoglio 1998b: 3), si è strutturata a partire dalla poesia concreta brasiliana, di cui due fattori si rivelarono emblematici, all'epoca: la visita di Décio Pignatari (cofondatore del concretismo brasiliano con il gruppo Noigandres) nel 1956 a Lisbona e l'edizione, nel 1962, presso l'Ambasciata del Brasile a Lisbona, di un volumetto dedicato alla poesia concreta brasiliana (cfr. Castro *et al.* 1981: 9). Tornando ad Ana Hatherly, a partire dalle innovazioni dei concretisti brasiliani, dagli insegnamenti di Saussure e Jakobson, e dalla scrittura ideogrammatica cinese, la formazione e il lavoro dell'artista portoghese si sono strutturati sull'osservazione della semantica del linguaggio, sulla comunicazione verbale, visiva e gestuale (cfr. Hatherly 1967 *apud* Castro *et al.* 1981: 82), arrivando a comprendere l'importanza della reinvenzione della lettura del testo poetico, e da qui, il punto centrale del suo concetto di poesia visiva: la scrittura non può essere dissociata dall'elemento pittorico (cfr. Hatherly 1975 *apud* Castro *et al.* 1981: 138). Una summa del suo percorso formativo, ci viene fornita dalla stessa Ana Hatherly che nel 1978 affermò quanto segue:

Il mio lavoro inizia con la scrittura – sono uno scrittore [...]. La poesia concreta è stato uno stadio necessario, ma più importante è stato lo studio della scrittura propriamente detta, stampata e manoscritta, soprattutto arcaica, cinese ed europea. Il mio lavoro inizia anche con la pittura – sono un pittore. [...] Il mio lavoro, in generale, ruota attorno ad una ricerca/riflessione sull'*idioma artistico* soprattutto dal punto di vista mentale e visivo (Hatherly 1978 *apud* Castro *et al.* 1981: 265, traduzione mia).

I risultati di tale apprendistato si devono anche ai viaggi all'estero (Germania, Francia, Inghilterra, Stati Uniti d'America), rivelatisi determinanti per la sua formazione culturale umanistica e artistica, e alle partecipazioni a mostre e antologie internazionali di poesia sperimentale (cfr. Castro *et al.* 1981: 19); un aspetto, quello dei viaggi di formazione all'estero, che ha accomunato Ana Hatherly ad altri membri di *PO.EX*, tra cui ad esempio, António Aragão che scelse la Francia e l'Italia, Ernesto Manuel de Melo e Castro optò per il Brasile e l'Italia, mentre Silvestre Pestana si recò in Svezia. In questo modo, a partire dagli anni Sessanta, i membri di *PO.EX* crearono contatti, anche epistolari, con molti poeti "sperimentali", così da loro definiti, tra cui i brasiliani del gruppo Noigandres, gli italiani Adriano Spatola, Emilio Villa, Nanni Balestrini, Mirella Bentivoglio, con i quali:

Tale corrispondenza non era né astratta né retorica ma era il supporto comunicativo di azioni pratiche che ognuno realizzava nel proprio paese, come mostre, pubblicazioni, seminari, convegni, festival. Così facendo il materiale creativo che veniva inviato, serviva per varie occasioni ed era riprodotto in vari modi, anche senza l'autorizzazione dei singoli autori. Questo

perché il problema non riguardava i diritti d'autore, ma la possibilità di far circolare liberamente l'informazione creativa, in un mondo invece che tendeva ad ostacolarla (Castro *et al.* 1981: 213, 214, traduzione mia).

Infatti i rapporti con l'Italia non si “limitarono” a tali contatti; si concretizzarono a partire dal 1962 con la collaborazione ad una mostra itinerante di poesia sperimentale³; nel 1964 con la pubblicazione, da parte della rivista *Linea Sud* di Napoli, di lavori di sei gruppi europei tra cui *PO.EX* (cfr. Castro *et al.* 1981: 30, 31), per continuare nel 1978 con la traduzione italiana, presso Feltrinelli, del testo di Alberto Pimenta *Il silenzio dei poeti (O silêncio dos poetas, 1978)*; nel 1980 con la partecipazione alla Biennale di Venezia, dove vennero presentati, nello specifico, lavori di Ana Hatherly, António Sena, Ernesto Manuel de Melo e Castro, João Vieira (cfr. Castro *et al.* 1981: 240, 247); nel 1987 con la pubblicazione, a Cava dei Tirreni, del catalogo *Mappe dell'Immaginario: poesia visuale portoghese*, curato da Giancarlo Cavallo che racchiude, tra gli altri, anche lavori di Ana Hatherly e Salette Tavares (cfr. Cavallo 1987: [s.p.]); nel 1989 con la presentazione, a Bologna, della mostra “Concreta, Experimental, Visual – Poesia Portuguesa 1959–1989” organizzata da Fernando Aguiar nel medesimo anno a Lisbona (cfr. Aguiar 1993: 463).

Negli anni Sessanta, la pubblicazione di *Gabbia (Ho)* (1966) e di *Monumento* (1968), rappresentarono due momenti importanti per la formazione poetica e artistica di Mirella Bentivoglio; nello specifico la fase della poesia concreta e quella della “riflessione continua sul linguaggio e gli slittamenti di senso possibili con il gioco di frammentazione e spostamento” (De Pirro 2012: [s.p.]). Di fatto, l'esperienza poetica concreta e i viaggi all'estero (Svizzera tedesca, Italia, Inghilterra) si configurano come il *trait de union* tra la formazione di Ana Hatherly e quella di Mirella Bentivoglio, iniziata anche in questo caso “dalla pratica della poesia concreta, della poesia visiva e della scrittura visuale, che hanno segnato il suo ingresso nella sfera delle nuove sperimentazioni”, per poi passare, “dagli anni sessanta, a una personale forma di poesia-oggetto, e via via, negli anni settanta, alla performance, alla poesia-azione, alla poesia-environment, e all'inserimento di grandi strutture simboliche di matrice linguistica su suolo pubblico” (Abate 2011: 198). Nel 1996 la stessa Bentivoglio spiega la sua iniziale “adesione” al movimento concretista brasiliano:

³ Non ci è dato conoscere il nome della mostra in questione, ma si ricorda che nel 1962 venne inaugurata nel negozio della Olivetti, presso la Galleria Vittorio Emanuele a Milano, la mostra “Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta”, organizzata da Bruno Munari e Giorgio Soavi sul testo di Umberto Eco *Opera aperta*, che subito dopo l'inaugurazione divenne itinerante, coinvolgendo nell'arco di cinque anni le città di Venezia, Roma, Trieste, Düsseldorf, Stati Uniti d'America, e vide la partecipazione di artisti italiani e stranieri, tra cui il gruppo francese di ricerca sulle arti visive (GRAV). Questi dettagli possono far pensare ad una possibile collaborazione anche del gruppo di poesia sperimentale portoghese, seppure si tratti solo di una ipotesi priva di riscontri scientifici. Per maggiori informazioni sulla mostra si veda Alicata 2022.

In giovinezza scrivevo poesie, ma presto rinunciai. In un testardo bisogno di garanzie, come non accettando una realtà presignificata, presi ad interrogare il riflesso dell'esperienza nella sola concretezza di cui disponevo, la lingua. Fui tra i seguaci della poesia concreta, un movimento nato in Brasile che promuoveva un'analisi poetica della lingua non solo in base al suono della parola ma in base alla sua forma. Usavo una, due parole ogni volta. Con spezzature e metamorfosi, esse davano luogo allo scatto poetico rivelando livelli e nessi interni senza il ricorso ad ausili supplementari. Dopo aver analizzato vari lavori che si appoggiavano soprattutto all'elemento fonico cominciai a far leva in prevalenza sull'immagine: il monumento che cade, costruito in sei pagine con una sola parola e quelle nate dai suoi spezzoni, è tra l'altro un'inconscia profezia degli antimonumenti che avrei poi costruito (Bentivoglio 1996: 49).

Ma è negli anni Settanta che Mirella Bentivoglio avvia la sua ricerca "al femminile", coinvolgendo poetesse e artiste europee nei propri progetti, di cui un esempio è fornito dalla curatela dell'Esposizione Internazionale di Operatrici Visuali, tenutasi dall'11 al 31 gennaio 1972 a Milano presso il centro Tool, dove parteciparono molte artiste europee (Ferrari 2011: 27). Ma altrettanto significativa si configura la partecipazione della Bentivoglio a mostre personali e collettive in Brasile dal 1973 al 1994, oltre alla donazione della sua biblioteca personale al MART di Rovereto avvenuta nel 2011, in occasione della quale venne organizzata una mostra apposta dal 19 novembre 2011 al 22 gennaio 2012 dal titolo "Poesia visiva. La donazione Bentivoglio", da cui scaturì il rispettivo catalogo dove emerge la stima della Bentivoglio nei confronti di Ana Hatherly e Salette Tavares:

Questa mia prima esperienza "al femminile" ne tirò altre. Ogni anno il censimento internazionale mi veniva chiesto da gallerie private, e ogni volta da una diversa città italiana; risultando via via più nutrito, come il mio indirizzario. Cominciai a scriverne, individuando, sul crescente numero degli esempi, alcune costanti dipendenti dal particolare approccio della creatività femminile nei confronti del linguaggio-immagine. Una delle tappe fu l'oggetto di una trasmissione televisiva in Portogallo, forse per merito delle due notissime artiste e semiloghe portoghesi presenti nella collezione, Ana Hatherly e Salette Tavares. Un'ulteriore tappa dell'esposizione venne proposta da uno spazio istituzionale, l'Expo Arte di Bari, e nel 1978 la mia sempre diversa collettiva divenne l'unica rassegna storica al femminile che si sia tenuta alla Biennale di Venezia. [...] Il titolo che suggerii per quella rassegna, *Materializzazione del linguaggio*, intendeva riunire nella radice *mater* il duplice significato di femminilità e materia. [...] (Bentivoglio 2011: 16).

Se per Mirella Bentivoglio la donna artista ha tardato ad affermarsi nel panorama italiano degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, "non tanto per cattiva volontà maschile, quanto per la mancanza di un'autopromozione" (Bentivoglio 1998b: 4), per Ana Hatherly non è mai esistita una differenza di genere nel lavoro di un artista, quanto una specificità caratteriale femminile nel lavoro artistico o poetico prodotto, ed è in questo secondo aspetto che Ana Hatherly si riconosceva, in quanto donna "creativa", come illustrato da lei stessa in un'intervista rilasciata nel 2003 ad Ana Marques Gastão:

AMG: in quanto creatrice si è sempre sentita donna? Esiste, secondo lei, una creatività specificatamente femminile? AH: Mi sono sempre sentita profondamente donna. La donna è molto diversa dall'uomo. Il creativo non ha sesso, dunque la creatività non ha niente a che fare con questo; esiste, invece, un carattere specifico della personalità femminile. In questo sono un tipico esempio. Le donne sono più audaci, anche silenziose, e se analizziamo bene la Storia vediamo che la donna è molto più forte ed io sono una donna molto forte perché faccio della mia fragilità una forza (Hatherly 2004: 161, traduzione mia).

L'ARCHIVIO DEL MART

Dalle ricerche intraprese nel Fondo Bentivoglio dell'Archivio del MART di Rovereto, la conferma dell'attenzione rivolta da Mirella Bentivoglio verso il panorama artistico e poetico femminile nazionale e internazionale, poc'anzi ricordato, si registra con la presenza di opere di molti nomi di spicco che abbracciano un ampio arco temporale, dal 1969 al 2006, di cui però ci "limiteremo" a ricordarne alcune relative agli anni Sessanta e Settanta (periodo preso in considerazione in questa sede), come il libro d'artista di Lia Drei (*Iperipotenusa*, 1969) [Bent LdA Drei 1]; le serigrafie di Amelia Etlinger (*At the time of writing*, 1974) [Bent LdA Etlinger 1]; la poesia "sperimentale" di Irma Blank (*And so on*, 1974) [Bent LdA Blank 2]; la poesia visiva di Betty Danon (*Punto – linea*, 1976) [Bent LdA Danon 2], Mary Ellen Solt (*Flowers in concrete*, 1969) [Bent LdA Solt 2], Ilse Garnier (*Anthologie de poésie spatiale de 1962 à nos jours*, 1976) [Bent LdA Garnier 2], Paula Claire (*Spartito per lettura di poesia fonetica*, 1972) [Donazione Mirella Bentivoglio MART 5896].

Del resto, come affermato da Franco Bernabè, presidente del MART dal 2004 al 2014,

Al MART l'arte al femminile non è mai mancata, e non solo per quanto riguarda le mostre. Da Margherita Sarfatti a Carol Rama, da Giannina Censi a Natalia Goncharova, fino alle ricerche contemporanee di Runa Islam e Rosa Barba, il nostro museo ha sempre proposto all'attenzione di pubblico e critica molte donne che hanno svolto ruoli di primo piano nell'arte e nella cultura. Quello di Mirella Bentivoglio è un caso particolare. È normale essere appassionati di arte a tutti i livelli. Ciò che è inconsueto è la capacità di dare il massimo a tutti i livelli. I contributi di Mirella Bentivoglio sono stati sempre di grande qualità: come artista, come poetessa, come curatrice [e] negli anni, ricevendo costantemente in dono le opere di artiste con cui aveva lavorato, si è trovata a essere collezionista senza averne l'intenzione. La conferma, una volta di più, che per essere un grande collezionista non contano tanto i capitali, quanto sapere instaurare rapporti veri e diretti con gli artisti. È stata la lezione che abbiamo accolto in questi anni imparando a conoscere [...] tanti altri collezionisti che hanno creduto nel nostro museo, e ora Mirella Bentivoglio, a cui va tutta la gratitudine del MART per questa donazione (Bernabè *apud* Ferrari 2011: [s.p.]).

Ma è la stessa Bentivoglio a fornire interessanti delucidazioni sulla genesi della donazione al MART:

Questa donazione è costituita da opere provenienti dal mio archivio, a sua volta composto soprattutto da doni che, nel corso di quattro decenni, ossia tra il 1972 e il 2011, ricevetti da artiste operanti “tra linguaggio e immagine” come spontanee espressioni della loro solidarietà per le mie ricerche in ambito femminile. Pertanto, l'insieme della raccolta qui presentata costituisce una testimonianza internazionale, ovviamente non esaustiva, dell'operatività di varie protagoniste delle neoavanguardie verbosive delle ultime quattro decadi, con esempi anche provenienti da sperimentatrici in precedenza appartenenti ai gruppi delle avanguardie storiche, come il futurismo: vedi la presenza di opere verbosive anni sessanta di Regina e Maria Ferrero Gussago. [...] Il seme di questa raccolta fu la lunga avventura dei “censimenti” annuali di cui mi occupai nel corso di quella che venne definita la decade della donna: gli anni settanta, quando sembrava che il numero delle artiste operanti in questo settore fosse veramente scarssissimo (Bentivoglio 2011: 15).

Per quanto riguarda il contesto portoghese, significativa è l'inclusione nel Fondo Bentivoglio di opere di Ana Hatherly e Salette Tavares, ma a queste vanno aggiunte anche le opere delle artiste brasiliane Neide Dias de Sá, Anésia Pacheco e Chaves, che non possiamo analizzare in questa sede, a dimostrazione dell'attenzione di Mirella Bentivoglio verso il panorama artistico e letterario non solo portoghese, quanto di espressione portoghese.

Nello specifico, il Fondo conserva due antologie brasiliane di poesia visiva: *Neide Dias de Sá* (1967) di Neide de Sá⁴ [Bent op. 54] e *Um percurso* (199?) di Anésia Pacheco e Chaves [Bent LdA Chaves 1]; il testo teorico *Os efes* (1973) dell'artista e poetessa portoghese Salette Tavares [Bent op. 78] e due antologie di poesia visiva di Ana Hatherly risalenti agli anni Settanta: *Mapas da imaginação e da memória* (1973) [Bent LdA Hatherly 1], *O escritor* (1975) [Bent LdA Hatherly 2]; a cui però vanno aggiunte cinque opere visive sciolte che spaziano dal 1968 al 1972: *Senza titolo* (1968), inchiostro su carta applicata su cartoncino [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5989]; *Escrita figurada* (1972), pennarello su carta [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5991]; *Why don't you explain a time* (1972), inchiostro su carta applicata su cartoncino [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5990]; *Escrita* [s.d.], serigrafia su carta [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5993]; *Escrita* [s.d.], serigrafia su carta [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5994].

Tra queste opere menzionate, le due antologie di Ana Hatherly meritano la nostra attenzione non solo perché la poetessa e artista portoghese è la principale figura femminile del presente lavoro, ma perché rivestono una particolare importanza se analizzate all'interno del contesto politico portoghese degli anni Sessanta e Settanta.

⁴ Nel Fondo Bentivoglio compaiono altre due opere dell'artista brasiliana risalenti agli anni Novanta e un saggio di Mirella Bentivoglio su Neide de Sá del 1980 che abbiamo riportato nella bibliografia finale (cfr. Sá 1991, 1996; Bentivoglio 1980).

O Escritor, libro di poesia visiva (cfr. Hatherly 1975b: [s.p.]), definito dall'autrice "narrativa in 26 fasi", elaborato tra il 1967 e il 1972, come apprendiamo dal paratesto, e pubblicato nel 1975 (un anno dopo la fine della dittatura salazarista), si inserisce in uno dei periodi più complessi della storia letteraria e artistica portoghese, perché segnato dal disanimo e dalla sfiducia nei confronti del repressivo sistema politico vigente, insieme al sentimento di repulsione e ribellione che spesso incideva negativamente sul lavoro poetico e artistico (cfr. Hatherly 1975a: [s.p.]). Si tratta di un volume composto da ventisei testi visivi dove ogni immagine rappresenta un pittogramma, un fotogramma, un criptogramma, il cui significato non è statico ma "in movimento", affinché da tale movimento il lettore possa avviare una molteplice lettura derivante dall'illusione, dall'immaginazione, di vedere e leggere. L'intento finale di *O Escritor* è quello di mostrare il lavoro "in movimento" dello scrittore, ovvero la trasformazione della parola in scrittura, simbolicamente raffigurata dall'immagine della mano che scrive da cui scaturisce una sola lettera dell'alfabeto ("a") ripetuta numerose volte (cfr. Hatherly 1975a: 25), dove la scrittura diventa la "voce" più sublime ma anche più ambigua dello scrittore. Ma per raggiungere tale meta, è necessario che si crei una complicità tra autore e lettore, dove il primo fornisca al secondo le linee guida, la cosiddetta "mappa degli itinerari", da seguire per una comune, ma al contempo libera, interpretazione ermeneutica del testo (cfr. Hatherly 1975a: [s.p.]). La metafora della scrittura come voce autoriale, come grido di ribellione, che emerge nitidamente dalle immagini raffiguranti la silhouette di un viso di profilo con la bocca aperta da cui scaturiscono fiumi di parole o singole lettere (cfr. Hatherly 1975a: 36, 42, 43, 45, 49), insieme alla figura del lettore quale testimone attivo di una nuova fase storica (cfr. Hatherly 1975a: [s.p.]), diventano così un tratto distintivo del tormentato panorama portoghese poc'anzi ricordato e delle novità artistiche e poetiche sperimentali della rivista *PO.EX.*, che era sorta con l'esplicito intento di sovvertire lo *status quo* politico dell'epoca (cfr. Hatherly 2004: 130). In tal senso, oltre a *O Escritor*, altre due opere artistiche di Ana Hatherly: *A revolução* del 1975, *A Guerra* del 1972, non presenti nell'archivio del MART, ma riunite nel catalogo intitolato *A mão inteligente* (cfr. Hatherly 2003), fanno parte ugualmente del nuovo panorama portoghese sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, di cui la stessa Ana Hatherly fornisce spiegazioni al riguardo:

In Portogallo i poeti e teorizzatori dello Sperimentalismo, negli anni '60-70 adottarono come proprio emblema la *rottura* e come programma il *rischio*, proponendo il rinnovo di un discorso, di una pratica poetica e di un immaginario che sentivano ormai superati. [...] Tutti noi del gruppo sperimentale avevamo una ideologia politica definita: eravamo di sinistra, [...] ma la nostra sovversione era una sovversione verbale (Hatherly 2004: 111, 121, traduzione mia).

Se *O Escritor* (1975) può raffigurare la fase conclusiva della produzione letteraria e artistica di Ana Hatherly intrapresa tra gli anni Sessanta e Settanta, dove la scrittura è concepita come arte del disegno o della pittura di segni (cfr. Fontes 2021: 69), *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973) ne è la fase iniziale.

Composto da una settantina di immagini create nell'arco di una decina d'anni, come si legge nell'introduzione curata dall'autrice, questo volume illustra un'ulteriore evoluzione del lavoro artistico di Ana Hatherly; dalla tecnica da lei definita del disegno artistico, avviato negli anni Sessanta, allo studio sistematico della scrittura. Nello specifico, a partire dall'antica scrittura cinese, appresa "per caso" negli anni Sessanta consultando un dizionario di inglese-cinese che includeva un'ampia sezione dedicata al cinese arcaico, e da altre scritture antiche già conosciute all'epoca (medio-orientali, nord-africane, scandinave), Ana Hatherly iniziò uno studio sistematico della gestualità dell'antica scrittura cinese, che la portò alla conoscenza dell'atto creatore e del lavoro del poeta-calligrafo-pittore, la cui opera può dirsi conclusa quando il lavoro mentale e di apprendimento lasciano il posto alla "mano intelligente" che agisce in modo "autonomo", libero da schemi, codici, convenzioni, ma con la consapevolezza del bagaglio culturale acquisito in precedenza (cfr. Hatherly 1973: [s.p.]). Nel 1967, nella rivista portoghese di poesia sperimentale *Operação 1*, Hatherly arrivò a pubblicare una serie di caratteri cinesi ridimensionati, rivisitati, rimodellati, ricreati con forme geometriche, seguendo il percorso storico-evolutivo della rappresentazione delle forme, chiamati *Alfabeto Estrutural* e concepiti come proposta "aperta" per una nuova forma di scrittura. Nel 1969, il volume intitolato *Anagramas*, si configurò come la terza tappa evolutiva del lavoro scritturale di Ana Hatherly, dove i disegni/scritture, da lei così definiti, che compongono il volume, vennero creati con la stessa procedura combinatoria utilizzata per la scrittura cinese, ma questa volta applicata alla scrittura latina, tanto da rendere "illeggibile" la propria scrittura, osservandola solo nel gesto, e arrivare alla riscrittura della scrittura (cfr. Hatherly 1973: [s.p.]).

I disegni/scritture riuniti in *Mapas da Imaginação e da Memória* rappresentano questa triplice evoluzione del lavoro artistico di Ana Hatherly che si conclude con la consapevolezza che la scrittura non è altro che un'immagine e immaginare equivale a codificare: "la scrittura nasce come un sistema di segni che indicano un itinerario specifico facendo sì che la pagina sia una mappa. Ma le immagini si costruiscono da una osservazione diversificata" (Hatherly 1973: [s.p.], traduzione mia). D'accordo con Maria João Fernandes, a partire dalle antiche scritture orientali e africane, dai segni geometrici e depurati che evocano le scritture occidentali, attraverso un percorso ciclico che unisce la fine al ritorno alle origini, Ana Hatherly ha "scoperto i percorsi di un territorio inventato" (Fernandes *apud* Hatherly 2004: 79, traduzione mia), a cui ha dato seguito, in modo ulteriormente evolutivo, con *O Escritor* (1975) e *A Reinvenção da Leitura* (1975).

Ma come afferma l'autrice, il proprio percorso evolutivo che culmina con *Mapas da Imaginação e da Memória* e con *O Escritor*, si deve alla "linea europea", così da lei definita, ovvero a tutte le novità sperimentali sviluppatesi in Europa tra gli anni Cinquanta e Sessanta, a partire dal concretismo europeo di Gomringer, che sono state assimilate da Ana Hatherly e incorporate nel proprio lavoro artistico e letterario (cfr. Castro *et al.* 1981: 144).

CONCLUSIONI

Nonostante non sia possibile equiparare *O Escritor* e *Mapas da Imagem e da Memória* ad opere italiane coeve, è possibile sottolineare come il lavoro evolutivo intrapreso da Ana Hatherly in queste due antologie, rifletta, in parte, il lavoro delle artiste italiane che si sono dedicate alla poesia visiva, accomunate da una serie di tratti distintivi, tra cui: l'ambiguità della scrittura, la compresenza tra parola e grafismi, la rivisitazione oggettuale della parola. Infatti, riprendendo un aspetto del pensiero artistico e poetico di Mirella Bentivoglio, se "le radici di tutte le correnti tra parola e immagine si possono rintracciare in quei movimenti di revisione dei linguaggi che furono le avanguardie storiche europee dei primi decenni del secolo", con il concretismo brasiliano, il movimento italiano di poesia visiva, e aggiungiamo noi, lo sperimentismo portoghese, si assiste "sul piano storico a un rimpasto, non solo delle discipline tradizionali ma delle matrici geografiche; sarebbe difficile tracciare una genealogia dei movimenti che, con nomi diversi, dalla pittura si spostarono verso la scrittura, e dalla pratica letteraria all'immagine verbale" (Bentivoglio 1998b: 3). Caratteristica del poeta visivo, aggiunge sempre la Bentivoglio, è quella di scavare nella sostanza fisica del linguaggio, di citare, additare, dare voce alla forma, alla materia, suscitando ambiguità. Il poeta visivo "evade dal significato o lo moltiplica, facendone scattare un senso aperto" (Bentivoglio 1998b: 4). Questo lavoro è quello che si può rintracciare in varie opere di artiste e poetesse portoghesi e di espressione portoghese conservate al MART che verranno analizzate in altra sede, in un apposito volume, con l'intento di continuare a contribuire a fare luce sui rapporti culturali "al femminile" intessuti dai movimenti sperimentali portoghesi e brasiliani con il contesto italiano della poesia visiva tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso.

BIBLIOGRAFIA

- ABATE R. (2011): *Mirella Bentivoglio. Nota biografica*, in: *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al MART*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 198–199 [MART 2011/16a].
- AGUIAR F. (1993): *Portuguese visual poetry*, in: *Visual poetry: an international anthology*, vol. 27/ 4, Harry Polkinhorn, Cleveland – Ohio: 445–467 [ANSper 534].
- ALICATA M. (2022): *Olivetti ispira i giovani. Le ragioni della mostra Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, Milano 1962, "Piano b. Arti e culture visive", 7/2: 1–21.
- BENTIVOGLIO M. (1980): *Neide Dias de Sá*, testo di Mirella Bentivoglio, Il Brandale, Savona [Bent op. 51].
- BENTIVOGLIO M. (1996): *Il percorso*, in: EAD, *Dalla parola al simbolo*, Roma, De Luca: 49–51 [ANSv 525].
- BENTIVOGLIO M. (1998a): *Poesia visiva*, in: *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, Civiche gallerie d'arte moderna e contemporanea, Ferrara: 18–21 [ANSv 354].

- BENTIVOGLIO M. (1998b): *Post scriptum*, in: EAD, *Post scriptum: artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, Civiche gallerie d'arte moderna e contemporanea, Ferrara: 3–9 [ANSv 354].
- BENTIVOGLIO M. (2011): *I segni del femminile*, in: FERRARI D. (a cura di), *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al MART*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 15–25 [MART 2011/16a].
- BLANK I. (1974): *And so on*, Geiger, Torino [Bent LdA Blank 2].
- CASTRO E. M. DE M. E., HATHERLY A. (1981): *Po.EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Moraes Editores, Lisboa.
- CAVALLO G. (1987): *Mappe dell'Immaginario: poesia visuale portoghese*, “Arquivo digital da PO. EX”, <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/paratextualidades/mappe-dellimmaginario-poesia-visuale-portoghese-cap/>> [ultimo accesso: 07.02.26].
- CHAVES A. P. E (1997): *Um percurso*, desenhos-objetos e textos de Anésia Pacheco e Chaves, Árvore da Terra, São Paulo [Bent LdA Chaves 1].
- CLAIRE P. (1972): *Spartito per lettura di poesia fonetica* [Donazione Mirella Bentivoglio MART 5896].
- DANON B. (1976): *Punto – linea*, Edizioni della quercia, Milano [Bent LdA Danon 2].
- DE PIRRO A. (2012): *Mirella Bentivoglio*, “Enciclopedia delle donne”, <<https://www.enciclopedia-delledonne.it/edd.nsf/biografie/mirella-bentivoglio>> [ultimo accesso: 07.02.26].
- DREI L. (1969): *Iperipotenusa*, Geiger, Torino [Bent LdA Drei 1].
- ETLINGER A. (1974): *At the time of writing*, Ferrari, Milano [Bent LdA Etlinger 1].
- FERRARI D. (2011) (a cura di): *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al MART*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo [MART 2011/16a].
- FONTES M. A. (2021): *Ana Hatherly: “A escrita é uma imagem de percurso”*. *Do experimentalismo às lições do Oriente*, in: CARREIRA S. de S. G. et al., *Poéticas da diversidade. Estudos de literatura na contemporaneidade*, Editora Appris, Curitiba: 53–73.
- GARNIER I. (1976): *Anthologie de poésie spatiale de 1962 à nos jours*, Maison pour tous, Calais [Bent LdA Garnier 2].
- GULBENKIAN ART LIBRARY (2025): *Gulbenkian Foundation receives archive of Salette Tavares*, “Gulbenkian Art Library”, 19 de fevereiro, <<https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/en/noticias-en/gulbenkian-foundation-receives-archive-of-salette-tavares/>> [ultimo accesso: 07.02.26].
- HATHERLY A. [s.d.a]: *Escrita* [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5993].
- HATHERLY A. [s.d.b]: *Escrita* [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5994].
- HATHERLY A. (1968): *Senza titolo* [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5989].
- HATHERLY A. (1972a): *Escrita figurada* [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5991].
- HATHERLY A. (1972b): *Why don't you explain a time* [Donazione Mirella Bentivoglio, MART 5990].
- HATHERLY A. (1973): *Mapas da imaginação e da memória*, Moraes, Lisboa [Bent LdA Hatherly 1].
- HATHERLY A. (1975a): *O escritor*, Moraes, Lisboa [Bent LdA Hatherly 2].
- HATHERLY A. (1975b): *O Escritor*, “Arquivo Digital da PO.EX”, <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-o-escritor-nota/>> [ultimo accesso: 07.02.26].
- HATHERLY A. (2003): *A mão inteligente*, Quimera Editores, Lisboa.
- HATHERLY A. (2004): *Interfaces do olhar*, Roma Editora, Lisboa.
- SÁ N. D. DE (1967): *Neide Dias de Sá*, [s.n.], [s.l.] [Bent op. 54].
- SÁ N. D. DE (1991): *Pinturas*, IAB (Instituto Arquitetos do Brasil), Brasília [Bent op. 53].
- SÁ N. D. DE (1996): *Presentation*, [s.n.], Rio de Janeiro [Bent op. 52].
- SOLT M. E. (1969): *Flowers in concrete*, Portfolio edition, [s.n.], [s.l.] [Bent LdA Solt 2].
- TAVARES S. (1973): *Os efes. Antologia da poesia concreta em Portugal*, [s.n.], [s.l.] [Bent op. 78].