

**Eugénio de Andrade, *Dal mare o da altra stella***

a cura di F. Bertolazzi, Roma, Bulzoni, 2006, 348 pp.;

**Herberto Helder, *O la poesia continua***

a cura di V. Arsillo, Roma, Donzelli, 2006, 190 pp.

---

---

In occasione del Salone del Libro di Torino che nel 2006 ha avuto come paese ospite il Portogallo sono state pubblicate le antologie di due fra i maggiori poeti del Novecento portoghese – «secolo d'oro» per eccellenza come ormai si va sempre più codificando nel discorso critico nazionale:

Eugénio de Andrade (1923-2005) e Herberto Helder (1930- ), già tradotti nella nostra lingua in edizioni oggi introvabili, rappresentano due delle voci più alte della lirica portoghese della seconda metà del ventesimo secolo: poesia lirica che, si dica subito, è stata tradizionalmente l'espressione d'arte più avanzata della cultura nazionale, come è ormai unanime riconoscere. È un anomalo Novecento quello portoghese, il quale, se poeticamente si apre sotto la sfingica ombra della Modernità di Pessoa, ma anche di Mário de Sá Carneiro, ammette al suo interno – al di là delle generalizzazioni storiografiche – una sorprendente pluralità di gruppi, di scuole, di proposte estetiche più o meno individuali, di declinazioni originalissime, tanto più notevole se si pensa alla perifericità, non solo geografica, del Paese che i cinquant'anni di fascismo marcelo-salazarista aveva contribuito a sostanziare almeno fino al 1974, anno della Rivoluzione dei Garofani, principio della democratizzazione su basi europee e fine dell'Impero Coloniale più longevo della Storia.

La poesia di Eugénio de Andrade, che inizia a pubblicare in volume negli anni Quaranta, stilisticamente gira tutt'intorno a una preoccupazione e a un'indagine costante sulla parola poetica, allo sfruttamento delle sue virtualità ritmiche, fonetiche e prosodiche alla ricerca di una rarefazione del discorso che l'avvicina a un certo simbolismo pur senza affettato compiacimento formale e a un classicismo espressivo che restituisce una versificazione, a un tempo, semplice e densa: «È stato per te che ho creato le rose./ è stato per

te che gli ho dato odore/ Per te ho tracciato i ruscelli / e alle melegrane ho dato del fuoco il calore // È stato per te che ho messo nel cielo la luna / e il verde più verde sulle pinete. / È stato per te che ho disteso per terra / un corpo aperto come gli animali», (p. 24). L'amore e l'amicizia, la riflessione metapoetica e la geografia sentimentale dei luoghi e delle stagioni, l'affascinata rivelazione del corpo e la pacata naturalità dei sensi, la rievocazione immancabile dell'infanzia dove il passato – iscritto nella figura tutelare materna – è davvero una terra conosciuta e circoscritta (la Beira Baixa che sfocia nell'Alentejo) e che il poeta eleva a mito, non solo paesaggistico, ma a vera e propria cosmogonia poetica. Esemplificativa di quel processo di irrimediabile perdita che il tempo degli uomini porta con sé e del tentativo di custodirne i resti nel canto e attraverso di esso è la famosa "Poesia alla madre" che inscena uno dei più fulgidi esempi di commiato della poesia portoghese: «Nel più profondo di te / io so che ho tradito, mamma. // Tutto perché non sono più / il bambino addormentato / nel fondo dei tuoi occhi.// Tutto perché tu ignori che ci sono letti in cui il freddo non si trattiene / e notti rumorose di acque mattinali. // Per questo, a volte, le parole che ti dico / sono dure, mamma, / e il nostro amore è infelice. // Tutto perché ho perduto le rose bianche / che stringevo sul cuore / nel ritratto della cornice. // Se sapessi come ancora amo le rose / forse non riempiresti le ore di incubi. / Ma tu hai dimenticato molte cose; / hai dimenticato che le mie gambe sono cresciute, / che tutto il mio corpo è cresciuto, / e perfino il mio cuore / è diventato enorme, mamma! [...] Ma – tu lo sai – la notte è enorme, e tutto il mio corpo è cresciuto. / Io sono uscito dalla cornice, / ho dato agli uccelli i miei occhi da bere. // Non ho dimenticato nulla, mamma, / Custodisco la tua voce dentro di me. / E ti lascio le rose // Buona notte. Io vado con gli uccelli», (pp. 38-40). Ecco solo alcune delle ossessioni tematiche che costellano una produzione poetica di mezzo secolo che fa di Eugénio de Andrade un poeta slegato dalle poetiche a lui contemporanee, ma mai isolato dai processi di rinnovamento che la poesia del post-Pessoa attraversa tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Rinnovamento che egli aiuta a innescare se crediamo alla storio-

grafia critica che posiziona la lirica della Generazione degli Anni Cinquanta (António Ramos Rosa *in primis*), contigua e continuatrice di quella di Eugénio, come il momento più maturo di una nuova e originale auto-riflessione, incentrata sulla rivalutazione del linguaggio e della parola poetica, dopo la stagione neorealista più attenta al “messaggio” e a quella surrealista tutta volta alla resa di un automatismo grafico come libera traduzione degli abissi della mente.

Di qualche anno più giovane, il maiderense Herberto Helder, poeta oscuro e insondabile, prodigioso e isolato, ormai da tempo lontano dalla ribalta della vita letteraria del suo paese («grazie a dio, sono un poeta minore»), sin dal 1958, anno del suo debutto in volume, ha rappresentato un vero e proprio sisma lirico per la poesia portoghese del Novecento. Tanto che l'uscita di *A Colher na Boca* del 1961 (dove sarebbe confluita la prima opera *O Amor em Visita* del '58) coincide con l'*annus mirabilis* della Poesia portoghese della seconda metà del secolo se pensiamo al debutto letterario di Ruy Belo con *Aquele Grande Rio Eufrates* e alla pubblicazione dei testi del gruppo d'avanguardia *Poesia 61*. Impermeabile a qualsiasi definizione, la poesia di Herberto Helder, pur debitrice del lascito surrealista e dello sperimentalismo degli anni Sessanta, è una grande architettura discorsiva e iperbarocca in cui tanto l'eccesso fagocitante di immagini aurorali o primordiali quanto l'opulenza di potenti metafore intessute sui rituali di passaggio della corporeità, della natura, dei desideri rivelano tutto il carattere tellurico di versi magnifici e perturbanti: «La mia testa trema con tutto l'oblio / Io cerco di dire come tutto è un'altra cosa. / parlo, penso. Sogno sulle tremenda ossa dei piedi. / È sempre un'altra cosa, una / cosa sola coperta di nomi. E la morte passa di bocca in bocca / con la lieve saliva, / con il terrore che c'è sempre / nel fondo informulato di una vita», (p. 19). Tutta la poesia di Herberto si fonda su un nuovo linguaggio, o forse, essa stessa è un nuovo linguaggio, che aspira all'energia della terra, all'imperscrutabile mistero delle cose, alla visione pura degli esseri e del mondo, alla “terribilità” del pensiero come oscuro rovescio della follia: «Poesia che non sgorga dal potere della fol-

lia / Poesia come base inconcreta di creazione. / Ah, pensare con delicatezza, / immaginare con ferocia. / Perché io sono una vita con furibonda / malinconia, / con un certo concepimento. Con / una certa ironia furibonda // Sono una devastazione intelligente. / Con margherite favolose. Oro sopra. / L'alba o la notte triste suonate / sulla tromba. Sono / qualcosa di udibile, sensibile», (pp. 23-35). La poesia si fa davvero qui un costante apprendistato della lucidità e dell'allucinazione, della carne e del corpo, della morte e del silenzio, ma anche il grido animale del concepimento e del brutale glorioso senso che esso dischiude: «Nel folle sorriso delle madri battono le lievi / gocce di pioggia. Sugli amati / visi folli battono e battono / le dita gialle dei lumi. / Che ondeggiano. Che sono pure. / Gocce e lampade pure. E le madri / si accostano soffiando sulle dita fredde. / Il loro corpo si muove / in mezzo alle ossa filiali, per i tendini / e organi immersi / e le calme madri intrinseche si siedono / sulle teste dei figli. / Si siedono, e rimangono lì in un silenzio lungo e frettoloso, / vedendo tutto, / e bruciando le immagini, alimentando le immagini, / mentre l'amore è sempre più forte. / E batte loro sul volto, l'amore lieve. / L'amore feroce. / E le madri sono ogni volta più belle. / Pensano i figli che esse lievitano. / Fiori violenti battono sulle loro palpebre. / Respirano in alto e in basso. Sono / silenziose. / E il loro volto sta in mezzo alle gocce singole / della pioggia, / intorno alle lampade. Nel continuo / scorrere dei figli». Paradigmatica delle riconoscibili isotopie tematiche (con tutto il loro carico di simbolismo) che costellano la produzione herbertiana – il principio femminile (la «madre», la «donna», le «sorelle»), i bambini, l'«amore», «Dio», la «follia», la riflessione intorno al poeta e al suo «fare» – questa lirica è anche un esempio di potente e affascinante creazione di una lingua nuova e quasi sconosciuta in cui poter annunciare una sapienza tumultuosa e ancestrale: «Le madri sono la più alta cosa / che i figli creano, perché si collocano / nella combustione dei figli, perché / i figli stanno come invasori denti-di-leone / sulla terra delle madri. / E le madri sono pozzi di petrolio nelle parole dei figli / e si gettano, attraverso di loro, come zampilli / fuori della terra. / E i figli si tuffano con scafandri dentro / molte acque, / e portano le madri come

polipi avvinghiati alle mani, / e all'acutezza di tutta la loro vita. / E  
il figlio siede con sua madre a capotavola, / e attraverso lui la  
madre tocca di qua e di là, / tazze e forchette. / E attraverso la  
madre il figlio pensa / che nessuna morte è possibile e che le acque  
/ sono legate tra di loro / per mezzo della sua mano che tocca il  
volto folle / della madre che tocca la mano presentita del figlio. / E  
dentro l'amore, fino a essere solamente possibile / amare tutto, / e  
esser possibile tutto ritrovare dentro l'amore» (pp. 9-11).

Vincenzo Russo