

EUGÉNIO DE ANDRADE E L'ITALIA

SARA PALERI*

TRA LE VIE DELLA CITTÀ e i palazzi in costruzione, pervasi dalla luce con cui il sole – “o intenso colorista” – sembra prima sedurre e poi ferire gli occhi, si aggirano nella poesia di Cesário Verde figure umane profilate dalle linee degli oggetti, disegnate con i contorni di frutta e vegetali: le olive nere e fitte “*são tranças dum cabelo que se ajeite*” e colli, spalle, bocche, un volto, si rintracciano in certi frutti:

Vi nos legumes carnes tentadoras,
Sangue na ginja vívida, escarlata,
Bons corações pulsando no tomate
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras¹.

* Sara Paleri è nata a L'Aquila il 10 Giugno 1968. È laureata in Lettere presso l'Università di Roma La Sapienza, e in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università degli Studi di L'Aquila, dove ha discusso una tesi di laurea, in corso di pubblicazione, dal titolo *Os Lusíadas di Camões: ut pictura poësis*, coordinata dalle prof. Anna Ferrari e Maria Vitalina Leal de Matos. Dottoranda all'Università di Firenze sotto la direzione delle prof. Lucia Lazzerini e Maria Grazia Profeti, continua ad occuparsi di rapporti tra arte e letteratura in Area Iberica nei secoli d'oro (Camões e Lope de Vega) e di poesia del Novecento. È attualmente affidataria della Cattedra di Letteratura Portoghese presso l'Università degli studi di L'Aquila.

¹ Cf. C. Verde, *Num bairro moderno*, Eu. de Andrade, *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, Campo das Letras, Porto, 2002. La sezione dell'*Antologia* dedicata a Cesário Verde occupa le pagine 235-259. Per quanto riguarda Eugénio de Andrade, accanto alle traduzioni ormai classiche di Carlo Vittorio Cattaneo, compare oggi per i tipi di Bulzoni il volume di traduzioni *Dal mare o da altra stella*, pubblicato a Roma nel 2006 da Federico Bartolazzi.

Il “sogno d’artista”, capace di far ‘trascorrere’ la poesia dalla realistica attenzione al dettaglio, al nome, al suono, all’inquietante visione dell’oltre che la realtà accoglie in sé, è tanto potente da ammettere ulteriori passaggi risolti con altrettanta fluidità. Così, nel paesaggio urbano accecante di luce invernale, cristallizzato intorno ad un gruppo di operai al lavoro, l’epifania della “figura fina” dell’“attricetta amata”, che si avvista all’improvviso tra le pozzanghere e i materiali da costruzione, serve alla poesia per dire la prossimità degli uomini con i bovini e della donna con la capra:

Como animais comuns, que uma picada es quente,
Eles, bovinos, másculos, ossudos,
Encaram-na sanguínea, bruta;mente;
E ela vacila, hesita, impaciente
Sobre as botinas de tacões agudos.

Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra!²

I “piedini rapidi, di capra”, trasfigurati dagli stivaletti dal tacco alto, sembrano inerpicarsi su un paesaggio urbano inospitale almeno quanto i declivi scoscesi e rocciosi che le capre eleggono a loro pascolo. Luoghi dove si muovono altre donne di Cesário, atletiche e statuarie, “pastore audaci della religiosa Irlanda” che soggiogano il poeta e il suo pensiero, mentre le parole si piegano al continuo spostamento dell’asse semantico dall’uomo all’animale. Finché di nuovo lo sguardo s’arresta sui piedi: “sigo-lhe os altos pés por estas asperezas”³. Piedi di capra, non c’è dubbio.

² Id., *Cristalizações*, Eu. de Andrade, *Antologia*.

³ Id., *Manhãs brumosas*, Eu. de Andrade, *Antologia*.

Usciti di soppiatto dai Canzonieri, “mágoas” e “desdêns” s’affrettano a seguire la “pastora”, per adagiarsi infine dolcemente sui suoni aperti e lunghi di due versi quasi speculari:

Se as minhas mágoas vão, mansíssimas ovelhas,
Correm os seus desdêns, como vitelos brancos⁴.

Nell’*Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa* Eugénio de Andrade si rivela attento osservatore di queste linee di forza della poesia di Cesário Verde. Anzi, è proprio seguendo la selezione da lui operata nell’*Antologia* dell’opera del “suo” poeta, che impariamo ad osservarne l’incidenza e la persistenza. Quando poi *Merina* ci viene incontro con il suo “rosto comprido, airosa, angelical, macia”⁵, ecco prepararsi un ulteriore passaggio:

Sob os abafos bons que o Norte escolheria,
Com seu passinho curto e em suas lâs forrada,
Recorda-me a elegância, a graça, a galhardia
De uma ovelhinha branca, ingênua e delicada.

È impossibile per il lettore italiano sottrarsi alla densa seduzione di questi versi. Versi che richiamano alla memoria una delle più famose poesie di Umberto Saba, quella che il poeta disse “la mia più bella poesia”:

Tu sei come una giovane,
una bianca pollastra.
Le si arruffano al vento
le piume, il collo china
per bere, e in terra raspa;
ma, nell’andare, ha il lento
tuo passo di regina,

⁴ *Ibidem*.

⁵ Id., *Merina*, Eu. de Andrade, *Antologia*.

ed incede sull'erba
 pettoruta e superba [...]
 Così se l'occhio, se il giudizio mio
 non m'inganna, fra queste hai le tue uguali,
 e in nessun'altra donna.
 Quando la sera assonna
 le gallinelle,
 mettono voci che ricordan quelle,
 dolcissime, onde a volte dei tuoi mali
 ti quereli, e non sai
 che la tua voce ha la soave e triste
 musica dei pollai⁶.

Al di là del tema, è il tono di Cesário ciò che si mantiene in Saba, la straordinaria tenerezza dell'uomo che cerca il simile che definisca l'immagine impredibile della donna, osservata sempre come da una distanza. È l'andamento del verso, sono gli aggettivi in coppia, quasi in endiadi – “ingénua e delicada” e “pettoruta e superba” – è lo stesso bianco arruffato della lana e delle piume ed ancora, il vezzeggiativo che culla nel quotidiano basso le “gallinelle” e l’“ovelhinha”.

Il parallelo potrebbe fondarsi, forse, un poco oltre, o meglio, su un altro campo: sul campo della ricezione. Perché la poesia *A mia moglie* è una delle più famose di Saba, innanzitutto per essere una delle meno comprese:

La poesia provocò, appena conosciuta, allegre risate. Pareva strano che un uomo scrivesse una poesia per paragonare sua moglie a tutti gli animali della creazione. È la sola del Nostro che abbia provocato un po' di scandalo; è forse a questo che si deve la sua notorietà: una notorietà di “contenuto”⁷.

⁶ U. Saba, *A mia moglie*, *Antologia del Canzoniere*, a cura di C. Muscetta, Einaudi, Torino, 1987. La poesia proviene dalla raccolta *Casa e Campagna*, che include testi risalenti agli anni 1909-1910.

⁷ Da *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, *ibidem*, p. 274.

Lo stesso Saba, ricordando come uno straordinario momento di grazia la composizione *ex abrupto* della poesia, è costretto a rilevare l'iniziale incomprensione da parte della moglie Lina:

Quando, poche ore dopo, mia moglie ritornò a casa, la poesia era fatta: completa, prima ancora di essere scritta, nella mia memoria. Devo averla composta in uno stato di quasi incoscienza, perché io, che quasi tutto ricordo delle mie poesie, nulla ricordo della sua gestazione. Ricordo solo che, di quando in quando, avevo come dei brividi. Né la poesia ebbe mai bisogno di ritocchi o varianti. S'intende che, appena ritornata la Lina, stanca dalla lunga salita (si abitava a Montebello, una collina sopra Trieste), e carica di pacchi e pacchetti, io pretesi subito da lei che, senza nemmeno riposarsi, ascoltasse la poesia che avevo composta durante la sua assenza. Mi aspettavo un ringraziamento ed un elogio; con mia grande meraviglia, non ricevetti né una cosa né l'altra. Era rimasta invece male, molto male; mancò poco litigasse con me. Ma è anche vero che poca fatica durai a persuaderla che nessuna offesa ne veniva alla sua persona, che era anzi “la mia più bella poesia”, e che la dovevo a lei⁸.

Siamo incapaci di dire quanto siano risultati risibili i versi di Cesário per il suo non foltissimo pubblico, ma possiamo certo ammettere un certo straniamento anche per il lettore portoghese, forse più avvezzo dell'italiano, siamo nei primi anni del Novecento, ad includere nel poetabile certi dati dell'esperienza. In ogni caso Cesário non ebbe modo di spiegare, né di persuadere nessuno. Né, del resto, ad Eugénio de Andrade servirono spiegazioni per eleggerlo nel ‘sonoro’ catalogo dei poeti di tutta una vita. “Camões, Cesário, Pessanha e Pessoa”: è questo l'elenco che egli recita come

⁸ *Ibidem*, p. 275.

un verso mandato a memoria, compiaciuto di assonanze e risponderne cronologiche.

Nell'*Antologia Pessoa* trova ampio spazio il Cesário vivificato da una frequentazione che si fa fisica nell'omaggio-epitaffio a lui dedicato tanti anni addietro. In una Lisboa estranea ed estraniante

só o Cesário vem ao meu encontro,
me faz companhia, quando de rua
em rua procuro um rumor distante
de passos ou aves, nem eu sei já bem.
Só ele ajusta a luz feliz dos seus
versos aos olhos ardidos que são
os meus agora⁹.

È con Cesário che Eugénio de Andrade dice di apprendere, nella sua giovinezza poetica, l'arte a lui così intima di "pesar sílaba a sílaba/ cada palavra"¹⁰.

E forse allora, a sua volta, è Cesário che echeggia nel lettore portoghese, quando Jorge de Sena traduce Umberto Saba e la sua celebre *La Capra*: "Numa cabra de perfil se-mita/ senti que queixavam outros males,/ os da vida infinita"¹¹, poesia che appartiene, come è noto, alla stessa raccolta *Casa e Campagna* che accoglie *A mia moglie*.

⁹ Eu. de Andrade, *Em Lisboa com Cesário Verde*, in *Homenagens e Outros Epitáfios*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1993 (8ª ed.).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cf. J. de Sena, *Poesia do século XX (de Thomas Hardy a C.V. Cattaneo)*, Editorial Inova, Porto, 1978, p. 231. Il volume, che raccoglie le traduzioni in portoghese di una serie di poeti tra i quali alcuni italiani come Cardarelli o Luzi, venne pubblicato postumo, quattordicesimo di una collana intitolata significativamente *As mãos e os frutos*, presso l'Editorial Inova di Porto. L'introduzione al volume di traduzioni di *Poesia do século XX* veniva firmata da Jorge de Sena da Santa Bárbara, terra del suo esilio californiano, nel Dicembre del 1973. A quella data l'opera sembra compiuta.

Contratta, ma significativa, è l'esperienza di traduttore dall'italiano in cui Eugénio de Andrade si misura in *Trocar de rosa*¹². Nell'introduzione, datata 1978, il discorso torna di nuovo sulle capre: il poeta si dice sorpreso della consonanza tra la sua opera e quella di Ángel Crespo relativamente al trattamento del tema:

só reparei n'A *Cabra*, de Ángel Crespo, quando li o poema no seu volume *En medio del Camino*. Eu havia falado dessas criaturas que povoaram de correrias e gritos a minha infância, mas não sabia que o Ángel também as tratara assim, com tão comovida ternura.

Così, Eugénio de Andrade sembra non voler mettere in relazione il poema di Saba con la propria ispirazione, nonostante la traduzione di Jorge de Sena fosse inclusa nel volume cui egli stesso aveva partecipato e che nasceva nell'alveo e nel segno della sua poetica¹³. Saba, allora, è come spostato all'indietro, in un passato di frequentazioni libresche avvenute essenzialmente tramite la Spagna:

o poema de Cernuda encontrei-o abandonado num livro onde talvez o tenha lido pela primeira vez, a *Antologia* de Alfonso Moreno, comprada numa das minhas idas a Madrid, frequentes nos anos cinquenta. E com os poemas de Machado, Saba, Vallejo e Montale, passou-se a mesma coisa. Só que os livros eram outros, naturalmente¹⁴.

Saba e Montale, insomma, sembrano far parte del corredo intimo e privato del poeta Eugénio de Andrade, scovati,

¹² Cf. Eu. de Andrade, *Trocar de rosa*, Limiar, Porto, 1981.

¹³ Cf. J. de Sena, *Poesia*, p. 16: "Cumprer acrescentar que, neste volume de traduções do autor, como nos dois anteriores que constituíram *Poesia de 26 séculos*, o crédito da relação das ilustrações cabe ao Poeta e meu velho amigo Eugénio de Andrade".

¹⁴ Eu. de Andrade, *Trocar de rosa*, p. 14.

forse, anche loro, in qualche antologia, su qualche banco di libri a Madrid, magari già negli anni cinquanta. In ogni caso, le due esperienze di traduzione sono, almeno in parte, sovrapponibili: Eugénio de Andrade traduce dall'italiano solamente due autori, entrambi presentati nell'opera di Jorge de Sena: Umberto Saba ed Eugenio Montale. Ma se per Saba la scelta si concentra, in piena indipendenza, su *A boca*, e su *Última* – mentre Jorge de Sena presenta, oltre a *La capra*, una delle poesie del *Piccolo Berto* e *Preludio* – Montale viene rappresentato da entrambi con la poesia *Vento sulla mezzaluna* (*Edimburgo*), pubblicata nella quarta parte – “*Flashes*” e *dediche* – di *La Bufera e altro* (1940-1954)¹⁵.

“A grande ponte não levava a ti”. Il primo verso montaliano risuona identico nelle due traduzioni. Ma poi i due poeti imboccano ciascuno il proprio “crescente”. Ecco il testo di Montale:

Il grande ponte non portava a te.
T'avrei raggiunta anche navigando
nelle chiaviche, a un tuo comando. Ma
già le forze, col sole sui cristalli
delle verande, andavano stremandosi.

¹⁵ L'edizione definitiva dell'opera montaliana è, come è noto l'*Opera in versi* “sancita” dall'autore, data alle stampe nel 1980 da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini per i tipi di Giulio Einaudi di Torino. Su essa si basano sostanzialmente le edizioni più recenti, a volte accompagnate da studi di interesse e da fac-simili. *Tutte le poesie*, l'edizione per *I Meridiani* di Mondadori, uscita nel 1984 a Milano, è stata curata da Giorgio Zampa e accompagnata in appendice dal fac-simile delle quattro *plaquettes* che si frapponero alla pubblicazione delle prime tre raccolte montaliane. La ristampa in economica è sempre per Mondadori e risale al 1990. Utili strumenti di comparazione si rivelano L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche Editrice, Parma, 1980, e l'imprescindibile G. Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, Leo Olschki Editore, Firenze, 1987. Per un primo, fondamentale approccio all'opera montaliana è ormai classico G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino, 1974.

L'uomo che predicava sul Crescente
mi chiese “Sai dov'è Dio?”. Lo sapevo
e glielo dissi. Scosse il capo. Sparve
nel turbine che prese uomini e case
e li sollevò in alto, sulla pece.

La traduzione di Eugénio de Andrade è fedele innanzitutto al titolo, che muta in Jorge de Sena in *Vento no “Crescente”*¹⁶ e non fa menzione del sottotitolo, *Edimburgo*, comune a tutti i componimenti limitrofi della sezione della *Bufera*, che evocano parimenti un luogo o una città:

A grande ponte não levava a ti.
Ter-te-ia alcançado nem que navegasse
pelas cloacas, a uma ordem tua.
Mas já as forças, com o sol nos vidros
das varandas, iam declinando.
O homem que pregava no Crescente
perguntou-me: “Sabes onde está Deus?” Sabia
e disse-lho. Abanou a cabeça. Perdeu-se
no turbilhão que arrasta homens e casas
E ao alto os ergue, na escuridão.

Eugénio de Andrade addensa le due strofe montaliane in un unico blocco di versi contingui ignorando la sapiente spezzatura. Rinuncia al “Ma” affacciato sulla fine del terzo verso, e perciò protesosi verso il quarto in un andamento che si fa, in Montale, molto vicino alla prosa. E forse è la ricerca del bisticcio antitetico tra “declinando” e “Crescente” ad attenuare nel “declino” l'italiano “stremo delle forze”. Poi il portoghese rincorre sostanzialmente il testo di Montale, calcan-

¹⁶ A partire dall'edizione Mondadori del 1957 le note riferiscono a proposito del termine: “crescenti o mezzalune sono chiamate alcune strade semicircolari di Glasgow”.

done le orme. Fino ad una scelta esatta operata nell'ultima frase: il cambio di tempo dei due verbi che raccontano in Montale di una azione completamente conclusa nel passato. Un evento puntuale – il turbine che prese uomini e case e li sollevò – spostato all'origine nella dimensione della *visio*, diventa in Eugénio de Andrade quasi gnomico, prospettando l'attualità, e insieme la ricorsività, l'esistenza di un turbine che prende uomini e case e li solleva in alto, nell'oscurità.

Ma la poesia con cui il poeta "Eugénio Montale", scritto con l'accento portoghese, si presenta al lettore di *Trocar de Rosa* ha l'andamento sfuggente e la lunghezza interminabile de *L'anguilla*. È questa la poesia da più parti indicata come la migliore di Montale¹⁷, che riprende ed esaurisce un tema già intravisto ne *I limoni*, nelle "pozzanghere mezzo seccate" dove i ragazzi "agguantano" l'animale dei fossi. L'anguilla, certo, strisciante ed insieme eroica, cosa può essere più affine a quel legame inestinguibile che la poesia di Eugénio de Andrade istituisce con le "acque più profonde e silenziate" dell'uomo, con la terra e il fango della sua stessa origine?

Una poesia detta in un'unica, potentissima frase, nel lungo monologo del mattatore, che alla fine inchioda il lettore ad una domanda ineludibile: "puoi tu/ non crederla sorella"? Eugénio de Andrade l'agguanta con la forza fluida del suo portoghese, smarrendone la 'profondità' solo in un punto: traducendo "bronco seppellito" con "tronco sepultado", che, se mantiene in buona parte la sonorità dell'italiano, ignora completamente la relazione che il "bronco seppellito" intrattiene con tutta una serie di luoghi montaliani e soprattutto con l'immagine di un riscatto dalla morte che si cela nella cenere.

Ne *L'anguilla* ecco ancora una donna, guardata da un uomo e da lontano, e definita ancora una volta, attraverso

¹⁷ Cf. F. Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1994.

le forme e le movenze dell'animale 'quotidiano' dallo stesso sguardo che saprà vedere Mosca, e Volpe¹⁸.

A *enguia*, a ben vedere, guizza anche oltre i confini del testo, nella simpatia dei suoi luoghi con quelle acque di fogna che, nella pagina successiva, si propongono come luogo della *quête* senza speranza di *Vento na meia-lua*. Un tentativo frustrato dal turbine che trascina nell'oscurità alta della pece la speranza viscidamente nascosta e palpitante nelle "pozzanghere mezzo seccate" degli "erbosi fossi".

Non sorprende la lunga e diuturna familiarità che Eugénio de Andrade stabilirà con il poeta de *L'anguilla*. In questi due testi, che quasi affluiscono uno nell'altro, emergono evidenti alcune delle immagine più care al suo stesso universo poetico: le acque e la sete che "persisteranno", per dirla con Montale, lungo tutta la sua esperienza successiva.

La poesia di Montale nasce, spazialmente, ma anche etimologicamente, ed ancora cronologicamente, intorno e al di qua del "muro" che, in *Ossi di seppia*, segna il *limen*:

Un rovello è di qua dall'erto muro.

Se procedi t'imbatti

tu forse nel fantasma che ti salva:

si compongono qui le storie, gli atti

scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete

che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!

Va, per te l'ho pregato, – ora la sete

mi sarà lieve, meno acre la ruggine...

È qui, nella prima delle poesie della sua prima raccolta, che si contiene in potenza tutta la poesia svolta nel corso di una ricerca poetica che Montale intese sempre come

¹⁸ Cf. R. Luperini, *Storia di Montale*, Laterza Editori, Roma-Bari, 2005.

unitaria, quasi a considerare i suoi libri altrettanti capitoli di un'avventura umana e poetica che si voleva suggerire simile a quella dell'amato Dante della *Commedia*. Sul muro s'addossa, fondamentalmente, l'ombra che addita alla vita il suo tempo breve – *Fuscello teso dal muro* – e in *Ossi di seppia*, di nuovo, il muro accoglie l'ombra che la canicola stampa sui sassi male acconci.

Anche il meriggio non può che osservarsi al di qua di un muro, il muro rovente dell'orto in cui la consapevolezza dell'invalidità del *limen* si fa ad un certo punto meravigliosamente palese: il muro muta allora nella "muraglia dai cocci aguzzi di bottiglia".

Intorno a muri altrettanto roventi si incammina anche la poesia di Eugénio de Andrade¹⁹. Solo che l'eredità montaliana, il muro e il *limen*, trovano ad un certo punto una soluzione. Vengono letteralmente sciolti. Se il muro è "deserto" e "silenzio", sarà la poesia delle acque e della musica delle sillabe a sgretolarlo:

A corrosiva música das vogais que te devora
o silêncio do muro
às vezes quase azul
o verão afinal onde o ar é mais duro²⁰.

Il poeta può abbattere i muri che tuttavia lo circondano, egli sa, è capace di un atto di insurrezione nei confronti del suo proprio muro: il silenzio.

¹⁹ Cf. L. M. Nava, *O essencial sobre Eugénio de Andrade*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 32: "Se em Eugénio de Andrade igualmente deparamos com imagens carregadas negativamente, são elas sem dúvida as que aludem ao que quer que negue a fluidez e a luz, que não poucas vezes aparecem associadas. O muro é uma dessas imagens».

²⁰ Eu. de Andrade, *Limiar dos pássaros*, Limiar, Porto, 1978. I versi appartengono al primo componimento *Ainda esta poeira sobre o coração*.

O Porto é só uma certa maneira de me refugiar na tarde, forrar-me de silêncio e procurar trazer à tona algumas palavras, sem outro fito que não seja o de opor ao corpo spesso destes muros a insurreição do olhar²¹.

La "maglia rotta nella rete" che stringe i poeti Eugénio de Andrade l'ha trovata nella forza della propria lingua, sfolgorante della luce del corpo, come è evidente nel componimento *Exemplos*, che afferma l'esistenza di una soluzione, squisitamente poetica, al limite:

Havia ali um cursinho de água,
muros caídos sílaba a sílaba,
um olhar que na fuga se faz ave,
o apagado coração do lume –
são exemplos, só exemplos, da língua²².

E ancora: "viver é iluminar / de luz rasante a espessura do corpo, / a cegueira do muro". Come nel Montale di "Ho sceso dandoti il braccio almeno un milione di scale", *Cidade* tratteggia nella estraneità e forse nell'ostilità del mondo, la necessità di una solidarietà umana che, sola, si fa illuminante, capace di mostrare l'oltre della realtà che si vede: "Meus olhos vão à frente farejando, / enquanto a mão dele ilumina a minha". Ma è in *A mão no ombro* che meglio s'avverte la prossimità delle "fonti":

Como tu alumiasse
ainda
cada degrau, cada palavra,
e a noite não fosse

²¹ Eu. de Andrade, *Vertentes do olhar*, Limiar, Porto, 1987. *Porto* è il titolo della prosa.

²² Eu. de Andrade, *Cumplicidades do verão*, Limiar, Porto, 1988.

a única porta estranhamente
branca,
eu subia sem conhecer o ombro
onde apoiava a mão²³.

Montale si fa spazio, addirittura, tra le righe della poesia, tirato dentro al gioco dei versi e delle immagini di *Breakfast em Maspalomas*, salta nel piatto delle "torradas" con il gatto d'appartamento del suo *Di un gatto sperduto*, elegante e femmineo danzatore:

Das coisas que menos esperava
Num hotel de cinco estrelas
Era encontrar um gato
No meu prato de torradas.
Como num dos poemas últimos de Montale,
Enquanto o chá arrefecia,
Foi-se afastando pelo muro do terraço
Em leves e femininos passos de dança²⁴.

Nella nota che chiude la raccolta in cui la poesia è inserita, Eugénio de Andrade gioca a svelare al suo lettore la presenza dei geni di svariati luoghi all'interno del libro. E l'insinuarsi di altrettanti poeti o artisti, del loro spirito. Ma giunto a Montale il poeta ammette il suo disorientamento: "há contudo referências enganadoras: não sei bem o que faz Montale em Maspalomas; quem lá devia estar era Li Bay ou Du Fu, poetas que amo". E noi ci sforziamo di non voler leggere tra le righe che Montale non sia un poeta amato. Ci sforziamo di correggere l'intelligenza della frase spostandola sulla semplice inadeguatezza di Montale al paesaggio di Maspalomas. Qual-

²³ Id., *Rente ao dizer*, Limiar, Porto, 1992.

²⁴ *Ibidem*.

che dubbio rimane. Il testo insinuato nell'ordito stesso della versificazione ci sembra, come abbiamo detto, la poesia *Di un gatto sperduto*²⁵. Anche la storia montaliana del gatto scacciato dal condominio e non ancora inselvaticato, è affidata ad un ricordo, che riaffiora passando per quella via, e si conclude con l'osservazione: "Fors'è che qualche briciola / voli per conto suo". Questo sembra fare Montale nei versi di *Breakfast em Maspalomas*, "vola per conto suo". Ammesso che una sola sillaba voli per conto suo nella pagina di Eugénio de Andrade.

È che andando "devagar / entre muros e muros que se repetem"²⁶, incapace di svelare "l'anello che non tiene", il poeta non può comunque cessare di guardare "como brilhar os limoeiros"²⁷ ed i muri di Montale devono farsi bianchi, come i muri di Cacela, ricordati *Na estrada de San Lorenzo de Escorial*:

porque sou um homem que não abdica da luz,
que não abdica, que não
abdica²⁸.

In rari ed estatici momenti sarà possibile alla poesia di Eugénio de Andrade giungere alla conciliazione degli opposti termini, conciliare il muro ed i limoni e indovinare un oltre:

contra o muro floresce o limoeiro;
de outro lado, liso, limpo, o mar:
quase no fim²⁹.

²⁵ Eu. Montale, *Quaderno di quattro anni*, *Opera in versi* a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino, 1980.

²⁶ Eu. de Andrade, *Véspera da água*, Limiar, Porto, 1979. La citazione è tratta da *Rente ao chão*.

²⁷ *Ibidem*. Le citazioni provengono da *Sobre o caminho*.

²⁸ Eu. de Andrade, *Escrita da terra*, Limiar, Porto, 1983.

²⁹ Id., *O peso da sombra*, Limiar, Porto, 1982. Il componimento si intitola *O corpo nu, quase estranho*.

Meriggiare e *Canto firme* sembrano giocare, a distanza, un nuovo, virtuosistico, gioco di specchi, che si comprende pienamente rileggendo un saggio lontano e prezioso di Oreste Macrí:

Nella più antica poesia del libro *Ossi di Seppia*, *Meriggiare*, v'è un sistema di nuclei sentimentali, diremmo, principiato e riassunto, nello stesso tempo, da alcuni infiniti verbali: meriggiare, ascoltare, spiare, osservare, sentire (seguire). Sapete la natura di tal forma grammaticale: è nome e verbo nello stesso tempo: richiama una sostanza e stabilisce una relazione o azione: contemplazione e desiderio di movimento. Si sviluppa una certa lentezza di clima estivo, torpore di membra, fatica necessaria del seguire, che pur consente, per un meraviglioso compenso, la nitidezza delle cose viste; l'evidente nasce essenziale nei particolari, impone anzi una saggia economia di oggetti e qualità³⁰.

Gli infiniti dell'Eugénio de Andrade di *Canto firme* procedono con la stessa potente esattezza, così lontana dalla "natura" dell'infinito portoghese: "desatar", "ficar", "entrar", "deixar", "ser", "penetrar", "procurar", fino al conclusivo "arder..." che sospende il ritmo del pensiero trattenuto dall'inizio alla fine nella rete di una temporalità che si rifugia nell'assoluta contemporaneità dei verbi.

Di Montale viaggiatore in Portogallo nel 1954 poco o niente resta nella sua poesia o nella fittissima produzione in prosa³¹, qualche accenno al "fado", all'"arroz doce", il ricordo di una canzone popolare che vorrebbe "il portoghese gaio ognor". Montale mantiene il suo sguardo distante dal

³⁰ O. Macrí, *Dell'analogia naturale (Montale)*, in *La vita della parola. Studi Montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 429-441. La citazione riporta l'incipit dello studio.

³¹ Cf. Eu. Montale, *Il secondo mestiere* a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1985, p. LXX.

paese e dalla sua gente e dalla sua poesia, avvalorando, nel caso specifico, l'opinione di Roberto Longhi, che "con Montale siamo sempre all'ombra di un albergo di lusso"³².

Non così Eugénio de Andrade. L'Italia, le sue città, i suoi paesaggi, la gente, vengono osservati e fatti propri, in un movimento che si compie essenzialmente attraverso i suoni della lingua e la particolare luce colta nell'aria. Il nostro secondo Eugenio lo incontriamo disincantato osservatore dell'Arno che passa "lento, magro, sujo" *In sul passo d'Arno*, titolo che è un'omaggio all'italiano della poesia. Altre volte l'italiano della notazione musicale, così familiare al fine amante della musica, orchestra e dirige l'andamento dei versi: *Adagio sostenuto*, *Allegretto scherzando*, *Adagio quasi andante*.

Ma le città, dicevamo. Roma, certo. Ma anche Venezia, Paestum, Brindisi o Cremona che ancor prima di essere un luogo è un suono:

Não fora o ursinho de peluche esquecido na relva e a manhã pareceria despovoada, mas a fila de choupos levava certamente a algum lugar, talvez às muralhas de Cremona, ou outra cidade, eu preferia Cremona pelo fulgor fatigado das suas sílabas³³.

³² Cf. R. Luperini, *Storia*, p. 183: "Sembra che Roberto Longhi dicesse, non senza maligna acutezza, che con Montale «siamo sempre all'ombra di un albergo di lusso». E in effetti, a mano a mano che ci si allontana dagli *Ossi*, nei suoi versi e soprattutto nei suoi racconti e nelle sue prose giornalistiche si respira una atmosfera da turismo mondano, coi suoi luoghi deputati, le sue provvisorie ma mai volgari residenze estive (Asolo e Saint-Moritz, Ascona e la Camargue), i suoi riti, il suo cicaleggio futile e brillante. Vi si muove un'intellettualità cosmopolita e poliglotta, fra la quale si trova a proprio agio, — seppure dietro lo schermo di una elegante ironia, — il personaggio autobiografico, una figura di snob, eccentrico e spaesato, perfettamente inserito in essa eppure incline a un atteggiamento trasversale, da 'apocalittico' e 'integrato' a un tempo, per usare una terminologia dei nostri giorni".

³³ Eu. de Andrade, *Durante o sono*, in *Memória doutro rio*, Limiar, Porto, 1985.

La luce delle silabe è la luce che avvolge visioni italiane, come Firenze vista da S. Miniato, che “desfazia-se em luz”, e Roma:

Era no verão ao fim da tarde
como Adriano ou Virgílio ou Marco Aurélio
entrava em Roma pela Via Ápia
e por Antínoo e todo o amor da terra
juro que vi a luz tornar-se pedra³⁴.

È sempre a Roma che i Dioscuri si rivelano al poeta, mentre in piazza “levavam os cavalos pela mão”³⁵. Roma dove i ragazzi vendono con un sorriso “amoras” per strada.

A toscana claridade: è questo il “momento” rispetto a cui si misurano le forze messe in campo dalla lingua poetica. A riprova di ciò, è la “luz suja de Manhattan” che impedisce al verso di coagularsi intorno alla città statunitense. Così il poema iniziato a Manhattan parla degli ulivi di Virgilio e di Póvoa d’Atalaia: “Começo este poema em Manhattan, / mas é das oliveiras de Virgílio / e de Póvoa d’Atalaia que vou falar”³⁶.

Perchè la poesia è pittura che traduce in versi la luce, il colore, celebrando l’assoluta potenza degli occhi, chiamata ad unire, di nuovo, muri e limoni:

O branco do linho ou dos muros
do Sul,
o carmim matutino,

o claro azul mediterrâneo, o limão
húmido ainda,
o laranja, o verde das oliveiras³⁷.

³⁴ Id., *Escrita*, Roma.

³⁵ Id., *Memória*, De passagem.

³⁶ Id., *Ofício de Paciência*, Limiar, Porto, 1994. *Fim de outono em Manhattan*.

³⁷ Id., *Os lugares do lume*, Limiar, Porto, 2005. *De ramo em ramo*.

L’*ut pictura poësis*³⁸ di Eugénio de Andrade prende a prestito i colori di Bellini per cogliere una bellezza ricercata come “perseguição de carnicheiro”:

Chovera. Que sorte ter nos meus olhos essa melancólica praça quase deserta, os oiros glaucos de Bellini espalhados pelas lajes molhadas e os verdes todos, do esmeralda ao musgo, escurecidos pela noite que se avista já de algumas mansardas³⁹.

La caccia continua del resto in concerto e in concordanza con altre “arti sorelle”: con la grafica, con l’architettura, con la scultura, il cinema, arti accomunate tutte dalla straordinaria capacità di modulare la luce e offrirla alla sete dello sguardo.

È nella raccolta *Vertentes do Olhar* che il paradigma delle arti sembra chiaramente offrirsi al lettore, modulato in tre esempi successivi, che ancora una volta passano dall’Italia: il pittore Morandi, il regista Visconti, il poeta Carlos de Oliveira⁴⁰:

Anoitecera. Eu falava de Morandi como exemplo de uma arte poética que, apesar da desmaterialização dos objectos e da aura de silêncio que os imobilizava na sua pureza, não se desvincula nunca da realidade mais comum e fremente.

Il riferimento all’arte pittorica come ad un’arte poetica è il più importante segno che l’analisi del “pittoricismo” dell’opera di Eugénio de Andrade dovrà tenere in conto. Insieme al gioco di vita e morte e buio e luci sceneggiato intorno all’ultimo Visconti, al quale si prescrive in chiusura una morte “Em grande plano”. Esempi di arti che si fanno,

³⁸ Sull’argomento segnaliamo la recente nascita di una interessante rivista annuale: *Letteratura e Arte*, rivista diretta da Marcello Ciccuto, Francesco Dive-nuto, Francesco Furlan e Pasquale Sabbatino, Accademia Editoriale, Pisa-Roma.

³⁹ Eu. de Andrade, *Vertentes do olhar*, Limiar, Porto, 1987. *A beleza*.

⁴⁰ *Ibidem*. Le prose si intitolano rispettivamente: *Morandi, um exemplo*; *Outro exemplo: Visconti*; *Último exemplo: Carlos de Oliveira*.

lavorando con le mani, come i poemi e i cavoli, attingendo e ricercando la stessa luce. Un lavoro svolto tutto “contra a obscuridade” nella sistematica sinestesia della percezione:

Se apurarmos o ouvido, se escutarmos com redobrada atenção, também nós poderemos ouvir nestas telas o rumor das garças brancas, e talvez até, num desses dias muito transparentes de fins de setembro, nos aconteça estremecer ao avistar entre as dunas o unicórnio [...]. Daí que a pintura de Emerenciano seja tão calada, ela que aparentemente foi feita para falar. A verdade é que todos estes sinais, se não nos dão a ler o mundo, também não nos propõem nenhum enigma: estão aí como as pedras nos jardins japoneses – o seu apelo é para que nos sentemos na sua frente e, cheios de atenção, oiçamos passar o vento. É então que o silêncio está no limiar da fala⁴¹.

L'ultimo esempio di Carlos de Oliveira, che accartoccia i fogli che stancano la sua vista, acceccata dalla bianchezza della pagina, racconta anch'esso di questa partita a scacchi col silenzio. Disturbata dal rumore e aperta ad altri suoni: “o trabalho de horas acabara por reduzir-se a três ou quatro linhas, ainda por cima Cesário insinuara-se no seu apuro”.

Cesário, che lo aveva aperto, conclude questo tentativo di cogliere le tracce di alcuni dei percorsi poetici che hanno attraversato l'Italia e il Portogallo nella lunga parabola del Novecento, partiti certo dalla Francia di Baudelaire e penetrati nella terra per riaffiorare come l'anguilla – che nasconde “la lingua” nel suo nome – tra capre e mosche, tra i muri e i limoni⁴².

⁴¹ Eu. de Andrade, *Emerenciano, Contra a obscuridade*, Edições Afrontamento, Porto, 1992. Il testo è contenuto nella pagina di introduzione non numerata.

⁴² Segnaliamo, in chiusura, un recente contributo all'indagine sulle matrici culturali montaliane: R. T. Castria, *Montale Europeo*, Bulzoni Editore, Roma, 2002 e ancora *Montale e il canone poetico del Novecento* a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Lupérini, Laterza, Milano, 1998.