

ANTÓNIO CARLOS CORTEZ

LA POESIA PORTOGHESE DAL 1960 AL 2010**LA POESIA PORTOGHESE CONTEMPORANEA: CONTINUITÀ, ROTTURE, TENSIONI**

Per la comprensione generale della poesia portoghese nel contesto europeo e mondiale negli ultimi cinquant'anni: condizioni socio-storiche.

1. Quadro generale

Per una comprensione globale della poesia portoghese nel periodo che stiamo esaminando – 1960-2010 – è necessario anche capire in che modo certi condizionamenti storico-sociali e storico-mentali abbiano contribuito a far sì che nel linguaggio poetico di questo periodo si riflettessero le tensioni e le perplessità di un'epoca nuova, inaugurata dagli anni sessanta.

Possiamo ormai affermare con certezza che le generazioni di poeti rivelatisi tra il 1960 e il 2010 appartengono a un tempo della storia culturale portoghese in cui l'uropeizzazione è un dato acquisito. Tale presupposto non impedisce di vedere nel Modernismo di "Orpheu", e nei contributi di "presença" e del Neorealismo, dei «Cadernos de Poesia» (1ª serie, 1940) e in altre pubblicazioni o movimenti letterari dei decenni '40 e '50 – in particolare il Surrealismo portoghese (1947) e l'edizione di due importanti riviste degli anni '50, "Árvore" (1950-1953) e "Távola Redonda" (1951-1955) –, momenti in cui, culturalmente, il Portogallo si sforza di accompagnare i diversi piani sui quali esteticamente l'Europa andava producendo la sua cultura. E tuttavia, è quasi unanime l'accordo nell'affermare che è negli anni '60 che si cominciano a tracciare, in modo definitivo, le grandi linee

ideologiche di quello che nella poesia portoghese sarà un avvicinamento alle tendenze europee.

Viene indubbiamente conservata la matrice lusitana – in particolare il carattere nostalgico o melanconico della sua espressione poetica –, ma c'è un'apertura a nuovi modi di dire che, sulla soglia degli anni '60, accompagna da vicino l'avvento dello Strutturalismo, nel frattempo divulgato, e del rinnovato spirito del formalismo russo e delle novità provenienti dal «New Criticism»; teorie e abordaggi nuovi cui non sarà aliena la riforma degli studi universitari nell'area delle letterature avvenuta nell'università portoghese tra il '58 e il '59, esattamente quando si inaugura il nuovo campus universitario dove oggi è situata la Facoltà di Lettere di Lisbona.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, una serie di movimenti indipendentisti sconvolgono Asia e Africa, e si istituiscono, in questi continenti, regimi politici che già riflettono in qualche modo la bipolarizzazione del globo, concepito in termini di influenza o area di influenze delle due superpotenze, gli Stati Uniti d'America e l'U.R.S.S.

Si può pertanto parlare di un'area euroasiatica, di matrice marxista, alla luce del Patto di Varsavia, e di un'area euroatlantica e americana (del nord) dove imperano modelli economici di radice capitalista: un'economia incentrata su straordinari progressi tecnologici e scientifici concomitanti con una supremazia nordamericana, che va di pari passo con il risveglio nipponico e tedesco (Germania Federale).

Da questa situazione di ampio potere economico del modello capitalistico scaturisce la tripartizione del mondo occidentale, secondo uno stesso modello economico-finanziario, con la formazione di blocchi commerciali e di mercato in cui Stati Uniti (America), Germania (Europa) e Giappone (Asia) dettano il ritmo e le leggi del vivere quotidiano. Quel che succede in termini di evoluzione di questo modello capitalistico è «l'embricatura transnazionale dell'economia capitalistica» – come osserva Óscar Lopes –, la cui conseguenza è «l'impraticabilità dello Stato garante di diritti sociali (al di là di quelli della tradizionale democrazia politica) che sembrava essere emerso dalla guerra»¹ e conseguente anchilosi della sovranità dei paesi sottosviluppati.

¹ Cf. Óscar Lopes e António José Saraiva, «7ª Época – Época Contemporânea», in *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1993, p. 980 (16ª ed.).

Negli anni posteriori al 1945, si osservano inoltre le prime difficoltà dell'economia sovietica, retta da un modello pianificato e centralista, che in Asia non può non essere messo in relazione con l'emergere della Cina in quanto mercato di consumo e di produzione. In Occidente, come riferiscono ancora Óscar Lopes e António José Saraiva:

«L'attuale congiuntura è caratterizzata, in Occidente, dal discredito o problematizzazione progressista che aveva informato la sua tradizione culturale fin dal XVIII secolo; e inoltre, dalla disgregazione degli Stati costituiti secondo il modello dell'Unione Sovietica, estesa area la cui evoluzione socioeconomica, culturale e perfino geopolitica non sembra ancora definita²; infine, da una non meno drammatica instabilità dei paesi sottosviluppati – il tutto dominato dalla crescente globalizzazione planetaria per quel che concerne i problemi-chiave: conflitti inerenti una nuova scala di internazionalizzazione tecnico-scientifica, di integrazione economica e di asimmetria nello sviluppo e nella disponibilità delle risorse mondiali; minacce ecologiche ormai senza frontiere, l'urgenza di nuovi metodi e perfino di una nuova mentalità nell'abbordaggio di ogni tipo di squilibrio e di conflitto».³

2. Il contesto/I contesti

Vale la pena di enumerare, pur se brevemente, le coordinate evolutive che si osservano, in Europa e in Portogallo, dalla fine della Seconda Guerra Mondiale ad oggi, per intendere meglio come nella stessa produzione poetica e nell'irrompere di nuovi movimenti di poesia sia sempre stato evidente o suggerito il «clima» mentale di un'epoca tecnologica e di crisi:

- Nel XIX secolo: industrializzazione (1^a e 2^a, quest'ultima, del ferro e del carbone, si tradurrà in una mentalità o modello

² Nonostante si sia seguita qui l'edizione del 1993 e si sia fatto riferimento all'introduzione contestuale di Lopes e Saraiva relativamente ad aspetti socioeconomici globali, ci sembra pedagogicamente valido e storicamente corretto il fatto che si sia proceduto ad una comprensione diacronica e integrata del fenomeno letterario o culturale portoghese relativamente all'evoluzione globale, così come ci sembra fondamentale riferire il contesto di produzione che origina, *tant bien que mal*, le opere che in seguito si analizzeranno.

³ Óscar Lopes e António José Saraiva, *op. cit.*, pp. 981 e ss.

economico europeo di tipo imperialista, alla ricerca di mercati da sfruttare, in particolare l'Africa. Non sono da dimenticare poi le costanti delle successive rivoluzioni tecniche: dal motore elettrico e a scoppio alla rivoluzione informatica);

- Rin vigorimento dello spirito progressista e scientifico in opposizione alla sensazione di incredulità e disincanto che questo stesso spirito produce (il topos, in letteratura, della sfiducia nel progresso e della fine di un tempo innocente; temi dell'asfissia sociale – Cesário –, lo spleen, il tedio, l'angoscia, il «subito desiderio di soffrire» – Baudelaire, Verlaine, Cesário, Nobre e José Duro, Gomes Leal e Sá-Carneiro);
- Irruzione di ideali antitecnologici (preraffaelliti, Ruskin, Nietzsche, Bergson, Heidegger); restrizione dell'eredità dei «lumi» e del Romanticismo progressista (la sociocritica di Max Weber e di Adorno-Horkheimer);
- Irradiazione delle teorie einsteiniane e loro contributo alla riflessione filosofica ed estetica sullo spazio-tempo ed energia-materia;
- La meccanica ondulatoria come base della «crescente preoccupazione e polemica sul determinismo e sull'interazione soggetto-oggetto nella conoscenza»⁴;
- Nascita della nozione di metafisica dell'inconscio (la psicanalisi di Freud), che dà origine a una rinnovata teorizzazione sull'intima e dinamica costituzione del soggetto nei suoi aspetti socio-cognitivo e socio-individuale;
- Husserl e la riflessione fenomenologica sull'«oggetto intenzionale preriflessivo di qualsiasi specie di vita o attività psicologica»;
- Heidegger e la riflessione sull'Essere come istanza fenomenologica totale; le riflessioni di H. G. Gadamer e lo Strutturalismo psicologico (gestalt) e linguistico (Saussure), la nascita della scuola francese di Lévy-Brhul e Durkheim;
- Il positivismo logico del Circolo di Vienna (negli anni '30), la semantica americana, il marxismo rivisto da Althusser e la diffusione marxista nei decenni dal '30 al '70;
- Nelle arti plastiche: Impressionismo (1874); Cubismo (1911); Espressionismo tedesco (1912); Surrealismo (1924); Astrazionismo (1932);

⁴ Id., *ibid.*, p. 981.

- Nella musica: rivoluzione dei sistemi classici e tradizionali dei modi, toni, leggi associative di ritmi e timbri, per cui il compositore finisce con l'avventurarsi nell'uso integrale e programmato di tutte le possibilità acustiche (musica seriale, 1912; elettronica, 1953); crescita del mercato di consumo e conseguente sviluppo dei mezzi di diffusione; standardizzazione del gusto (economia di mercato); nuove industrie culturali (cinema, registrazione sonora, televisione, video, riviste culturali, etc.);
- Letteratura: il senso di decadenza e il piacere dell'evasione (i «paradisi artificiali» di Baudelaire), il gusto per il mistero e per l'ipnosi, la ricerca della bellezza pura (Huysmans, O. Wilde, Laforgue); futuristi e dadaisti e il senso della velocità, della frammentazione e della furia (Marinetti, Tzara e Apollinaire); sfide agli accademismi, difesa dell'estetica del brutto (cf. Umberto Eco, *Una storia del brutto*); surrealismo francese, 1924, e la ricerca di un super-reale al di là delle categorie della ragione e della percezione sensibile; nascita di un'estetica dell'indeterminato, dell'impossibile; opposizione alle scuole realiste e naturaliste, anche se proprio le riflessioni sul condizionamento sociale dell'individuo di un Tolstoj e di un Dostoevskij saranno all'origine del romanzo psicologico, introspettivo (Proust e Gide, Virginia Woolf e D. H. Lawrence; Thomas Mann e Joyce, Musil e Brecht, Kafka e Pessoa);
- Tra il finire del secolo e la Prima Guerra Mondiale (1914-1918) si assiste da un lato alla presenza sensibile del naturalismo, e dall'altro a quel che nel suo complesso si può designare come Modernismo. Nel passaggio del secolo si iscrive la fase gloriosa del teatro nordico (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Bernard Shaw); altre incidenze: il Verismo italiano, i racconti e i drammi di Cecov e di Gorki;
- Modernismo: formulazione del termine moderno (Baudelaire, 1863) a proposito della pittura; «l'aspetto eterno dell'arte è dialetticamente inseparabile da ciò che essa ha di transitorio, fluttuante e contingente»⁵; la reazione al fallimento della rivoluzione del 1848, l'autoritarismo del Secondo Impero; la prima crisi economica del 1846-47 che scosse le leggi e la fiducia nel mercantilismo; 1888: Rubén Darío afferma che la letteratura ispanoamericana è

⁵ Id., *ibid.*, p. 983.

«modernista» (l'influenza pre-simbolista francese); rottura dichiarata con l'oggettivismo e lo scientificismo; nel decadentismo viennese di Hugo Hoffmansthal e di Trakl è già patente il senso di angoscia e la frammentazione del soggetto moderno e l'idea che il linguaggio non sia sufficiente per dire la realtà e la sua intima comprensione; 1898 e la sconfitta della Spagna a Cuba di fronte al potere militare nordamericano, l'emergere della generazione del '98: Pio Baroja, Unamuno, Antonio Machado e Valle-Inclán, Ortega y Gasset;

I modernisti: nella prosa, Gide (l'individualismo estremo); Proust (maestro dell'introspezione); nel teatro, Pirandello, come Fernando Pessoa, pone in causa l'unità del soggetto in termini di psiche; nella poesia, Apollinaire (la poesia come musica, ricerca del senso attraverso la costruzione melodica); Valéry, continuatore di Mallarmé e la derealizzazione del reale; Rilke e la trasfigurazione del mondo mediante una poesia dell'angelismo, tra il visibile e l'invisibile; Yeats e il magico incantamento ispirato alla tradizione celta e al misticismo orientale (il circolo di scrittori che si muovono attorno a Madame Blavatsky);

- Il Realismo sociale: all'inizio degli anni venti, si può ritenere che solo nell'Unione Sovietica permangano gli obiettivi di questo movimento che viene dall'Ottocento. Ciò nonostante, tutto quel che deriva dall'esperienza della Grande Guerra fa capo a una letteratura di ispirazione sociale: Erich Maria Remarque; Barbusse e la *lost generation*; l'espressionismo e il sorgere del teatro epico (Brecht); Chapek e l'invenzione del termine «robot»; la corrente intuizionista di lingua inglese: oltre a Woolf e Lawrence, Huxley e Scott Fitzgerald; Kafka e l'associazione dell'espressionismo tedesco con l'idea di assurdo assoluto; Joyce e la totale rivoluzione dell'arte del romanzo attraverso il monologo e le sue epifanie; in Spagna, la rinascita di Góngora con la generazione del '27 (Lorca e Alberti, Aleixandre e ancora Cernuda, Jorge Guillén e Pedro Salinas); nella poesia inglese: l'immaginario di Pound (1912-1917), la dolente ironia di T. S. Eliot e la funzione della critica, l'inizio del testualismo; in Francia: Breton e come movimento precursore il dadaismo (Svizzera, 1916);
- Il 1929 e la crisi: tensioni sociali e politiche della realtà americana e poi mondiale: Dos Passos e Faulkner, Caldwell e Steinbeck; in Spagna si assiste alla fine della Seconda Repubblica; tendenza ad

un linguaggio popolare in Vallejo e Neruda; figure del surrealismo francese, Tzara, Valéry e Aragon si avvicinano alla sfera politica rivoluzionaria; adesione di intellettuali alla lotta antinazista; in Brasile, concepito come entità culturale indipendente da Gilberto Freyre e Oliveira Lima, nasce il Modernismo del 1922, in totale emancipazione poetica grazie a Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Murillo Mendes; rivelazione del romanzo nordestino, con Jorge Amado, Lins do Rego e Graciliano Ramos; in Italia: Moravia e Silone e il romanzo realista.

- Con la Seconda Guerra Mondiale e con la Guerra Fredda, si osserva la tendenza all'emergere di topici ricorrenti sia nella prosa che nella poesia: il disinganno e l'assurdo, la certezza di un abisso esistenziale; Céline e l'accusa di collaborazionismo con il regime nazista; il culto dell'abiezione e dell'eliminazione dei registri e dei generi letterari tipizzati; atteggiamento nichilista; l'includibile e l'incomprensibile (Kierkegaard, Pascal e Nietzsche); l'equiparazione degli oggetti al Nulla, il tipico dell'impossibilità di essere (Jaspers e Sartre, Heidegger); l'esistenzialismo negli anni '40 e '50, l'angoscia e il suicidio dell'essere (Camus); nella poesia, l'esistenzialismo si fa sentire anche come posteriore liberazione immaginativa: Eluard, Aragon, Francis Ponge, Henry Michaux, Saint-John Perse, tutti loro si avviano verso un graduale affrancamento dal surrealismo in quanto scuola; in Inghilterra, subito dopo il '45, emerge un fondo poetico toccato da una certa religiosità panteista (Dylan Thomas), sul finire degli anni '50 si promuove la poesia come «matter of fact», in consonanza con il linguaggio di George Orwell. Poesia circola in America negli ambienti universitari, dove sorge il «New Criticism» (1941), attento all'esercizio di «close reading», che avrà ripercussioni su alcune teorie e pratiche poetiche portoghesi;
- Fenomeno del secondo dopoguerra è il culto, dalla letteratura al cinema, della gioventù irrequieta, anarchica (la «beat generation»), con Ginsberg e J. Kerouak, e ancora il drammaturgo inglese John Osborne; anni '50 e l'assurdismo; il nonsenso in Beckett e Adamov, Ionesco e la zoomorfizzazione dell'umano, Harold Pinter e Artaud – il teatro della crudeltà, del corporeo e della cruda gestualità; il living theatre con Yacine; dal punto di vista tecnico nasce l'«antiteatro», analogo all'antipoesia di Michaux,

- con la parallela nozione di antiromanzo in autori come Claude Simon, Marcel Butor, Marguerite Duras (il rifiuto di categorie narrative statiche, di linearità spazio-temporale e di trama e ambienti);
- Il testo considerato come «sfilata metaforica e metonimica di significanti senza significato ultimo o originario, all'inseguimento di un desiderio che alla fine sovverte sia il soggetto sia l'oggetto (lo psicanalista Lacan, i semiologi Barthes, Kristeva, Todorov)»⁶;
 - Critica alla ragione illuministico-naturalista e il pensiero della scuola di Francoforte (Adorno, Erich Fromm e Herbert Marcuse); delineamento dell'estetica della negazione in opposizione a G. Lukacs; all'estremo dell'irrazionalità modernista troviamo la preoccupazione per una gnosi del mito, specialmente nella teoria generale della mitologia della religione di Eliade, o l'esaltazione di Bataille di una mistica di trasgressione sessuale, di violenza e ossessione della morte;
 - Polemica, negli anni sessanta, tra realismo e avanguardia; rivisitazione dell'avanguardia (Brecht e Goldmann; Della Volpe e Lukacs); creazione del gruppo Tel Quel; il realismo sovietico esperisce nel decennio del '50 una teorizzazione che cerca di abbracciare le innovazioni del realismo occidentale e le sue proprie innovazioni, sia tenendo conto dell'eredità del formalismo russo degli anni '20 e di Bachtin, sia per la riflessione portata avanti dagli intellettuali della Scuola di Tatu e di Iuri Lotman;
 - In Brasile, negli anni tra il '50 e il '60, si manifestano alcune tendenze effimere, ma di notevole incidenza: la poesia concreta (1952), il cui influsso arriverà nel 1964 in Portogallo con il movimento dello Sperimentalismo, che tutto convoglia nell'idea di produzione testuale basata sull'ipotesi materiale di costruzione grafica; forme romanzesche di svelamento dell'insolito (Clarice Lispector, Guimarães Rosa); nella poesia con la generazione del '45, Melo Neto e la poesia come espressione concatenata di ritmi tradizionali che si fondono con un immaginario onirico, debitore della generazione spagnola del '27; in Spagna, l'influente letteratura picaresca nazionale torna a farsi sentire con Camilo José Cela, Blas Otero, Gabriel Celaya, e, già ormai negli anni settanta e ottanta, si assiste ad una reazione di tipo avanguardista

⁶ Id., *ibid.*, p. 987.

e decostruttivista con la prosa finzionale di Goytisolo, senza dimenticare l'eclettismo di Muñoz Molina; in Italia, si ricordano, oltre Moravia, altri romanzieri posteriori alla Seconda Guerra Mondiale quali Vittorini e Carlo Levi, e, in Germania, il «Gruppo 47», di cui sono figure rilevanti Günter Grass, H. Böll e H. M. Enzensberger.

3. Breve viaggio nel postmodernismo

Unitamente alla comprensione della poesia nata in Portogallo (e in Europa) dopo il 1960, crediamo sia necessario chiarire brevemente come il termine «post-modernismo» si generi all'interno di questa stessa storia della recente poesia in Portogallo. È praticamente impossibile comprendere il «come» e il «perché» di questa storicità del discorso poetico in Portogallo se non si tiene conto dell'influenza, parziale o evidente, che questo stesso termine e questa stessa «visione del mondo» ebbe tra i poeti che si pubblicarono negli ultimi cinquant'anni in Portogallo.

Il termine è affine a quello di «post-strutturalismo» e collegabile, del resto, alla società emergente post-industriale. Già negli anni '60 e nella Francia e nell'Italia della fine degli anni '70, il termine significò un atteggiamento di rifiuto rispetto a quel che era il Modernismo. D'altro canto, finisce con il designare anche l'assunzione di una tradizione, quella della stessa Modernità⁷, cui non si sottrae.

A rigore, ciò che questo termine definisce è un atteggiamento, a volte diffuso, relativamente a una certa modernità che avrebbe come essenza la fede in un rinnovamento del «nuovo», intendendosi per «nuovo» tutto quanto fosse insito nell'ideologia illuminista o di futuro avvio verso un felice progresso dell'umanità. Questo ottimismo che tutela il progetto secentesco della Ragione subisce una forte scossa quando le correnti di fine Ottocento elevano di nuovo il mito a possibile spiegazione della narrativa umana: qualcosa che, nella lotta tra Mito e ragione, sotto l'egida di Nietzsche finirà per condurre all'estetismo decadente e simbolista, nell'intuizionismo bergsoniano e nello scetticismo della nostra contemporaneità.

⁷ Cf., al proposito, Octavio Paz, *Los Hijos del Himo*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

A seconda dei toni di ciascuna cultura e mentalità, a seconda delle circostanze storiche di ciascuna nazione, il concetto si inserisce in un più ampio spettro che potremmo designare come «sensibilità apocalittica», nella felice espressione di Frank Kermode. Databile alla fine del XIX secolo, lo stesso concetto di «Moderno» sembra affiliarsi a questa sensibilità su cui si basa una nuova razionalità centrata in un declassamento della ragione stessa. È Heidegger a criticare l'idea di questa ragione attraverso una «ermeneutica poetica», poiché nella poesia, e non nella metafisica o in un soggetto fissista e razionale, si troverebbe una fenomenologia dell'esistere dell'Uomo. La poesia sarebbe rivelatrice dell'essenza dell'Essere, dimentico di questa essenza per eccesso tecnologico e artificiale.

Tale evidenza della poesia avrà forti implicazioni e conseguenze nel pensiero poetologico europeo, poiché valorizzerà l'ermeneutica del profondo. Così, il post-modernismo, nella sua intrinseca diffusione, finirà per agglutinare pratiche e atteggiamenti che vanno dal post-strutturalismo francese alla semiologia linguistica, dalla critica post-nietzschiana di Foucault alla critica allo strutturalismo-marxismo di Althusser, alla luce di nozioni o temi (o motivemi) che ben testimoniano il tempo agonico e insieme relativista ed edonista che si vive negli ultimi cinquant'anni: «morte dell'uomo», concetto chiave opposto alla razionalità strutturalista e linguistica. Importante è, in particolare, vedere come il post-strutturalismo o il post-modernismo si incrocino con pratiche testuali di deflazione metaforica e più interessate nel restaurare un principio di narratività quando, in verità, è del post-modernismo la perplessità di una fine della Storia in cui l'Uomo viaggia senza alcuna narrativa che gli serva da spiegazione del mondo.

La «storia senza soggetto», l'effetto di una discontinuità, il decostruzionismo di Derrida, tutto ciò finisce per incamminare la radicalità di una critica heideggeriana nei campi della metafisica: l'uomo post-moderno è un essere illuso, che crede nell'illusione di un senso presente nei testi. Ed è per questo che in Portogallo l'entità «testo» passa a comportare un'idea di costruzione organica che predomina per l'effetto di indicibilità del testo stesso. Esiste soltanto, come vedremo in poeti così diversi tra loro quali Herberto Helder, Ruy Belo o anche Franco Alexandre, il gioco interno del linguaggio che costruisce la tessitura significativa del testo. L'effetto di decostruzione che leggiamo appunto in Franco Alexandre, ad esempio,

di questa poesia – del messaggio del testo: tanto può essere l'idea di congedo, dopo la morte, affermandosi, sarcasticamente o ironicamente (“fino a vedere di più”) come saluto finale, quanto può essere la finalit , considerata in se stessa, di sfregarsi gli occhi per morire dal tanto vedere.

Un eccesso di realt  fatta linguaggio in questa poesia nel cui mondo a essere condannato alla rovina sembra qualcosa che, in modo pi  attenuato, ma sempre ricorrente, troviamo in poeti come Daniel Jonas, Pedro Braga Falc o, Paulo Tavares e Pedro Eiras, nei quali per  il modo di raccontare sembra valorizzare il prosodico. Siamo in presenza di autori che nella profusione di registri concepiscono la poesia ancora come ricerca del linguaggio e valorizzazione – o rivalorizzazione – dell'immagine, ora dotata non di un qualunque significato essenzialistico (come nell'estetica degli anni '60), ma piuttosto di un significato storicistico, come se, in un Eiras o in un Paulo Tavares (in grado minore), o in un Jonas o in un Braga Falc o (in grado pi  alto) quella crisi o fallimento della narrativa si potesse recuperare. Per ci , in questi autori i testi guadagnano nell'essere letti come narrazioni, come favole, suggerendo che uno dei cammini da scoprire, forse dalle future generazioni,   proprio quello battuto da poeti che si sono allontanati dall'immediato e hanno saputo valorizzare, nell'atto di “raccontare” una poesia, l'immaginazione e la libert  della parola poetica

POESIA: «LIBERT  LIBERA» (RIMBAUD)

La poesia cerca di dar nome alla pietra che   nel mezzo del cammino. Dar nome significa conferire esistenza. Dopo una tendenza pi  antilirica, pi  colloquiale e letterale degli anni '90 e dei primi del duemila, ricompaiono poeti per i quali la poesia genera il suo funzionamento nello stesso modo con cui interroga il reale e il linguaggio che dice questo reale.

Paulo Tavares, autore di *P ndulo* (Pendolo, 2007) e di *Minimal Existencial* (Minimale esistenziale, 2010), merita, in questo inquadramento, una particolare menzione. Per il suo lavoro di editore e di divulgatore di poesia –   l'attuale responsabile della dinamizzazione culturale della Societ  Guilherme Coussol, nonch  editore e direttore della rivista di poesia “Antologia”), ma soprattutto

per la sorprendente singolarit  del suo linguaggio e del suo universo poetico, egli   un poeta raro, tale   l'autenticit  del suo messaggio.

Gi  in *P ndulo* si gettano ponti verso quello straordinario libro che   *Minimal Existencial*. Versi ora brevi, ora estesi, una tendenza a creare poemi-monologo in direzione inversa a uno dei filoni pi  ricchi della poesia occidentale, quello drammatico: ci  che interessa   sapere come si evolve da un libro, come il primo, ancora relativamente simile a molti altri pubblicati nel decennio, e che oscilla in un movimento pendolare tra momenti debitori a un Vasco Gato o a un Rui Lage, e altri del tutto personali, dove gi  si presentiva una voce forte e indipendente. Forse con *Minimal* siamo in presenza di uno dei libri pi  strani di questi primi dieci anni del secolo – e “strano” qui significa che causa straniamento, condizione propria della letteratura – perch  Paulo Tavares   riuscito a immergere il suo discorso narrativo in acque profonde, quelle di Edgar Poe, di Lovecraft o della finzione di Philip Dick, offrendoci un mondo trasformativo, che rivela una visione apocalittica e futurista – nella migliore tradizione degli ambienti di “Dune” o di “Blade Runner” – e che fa di lui uno dei nomi che contano quando si parla di poesia portoghese del primo decennio del sec. XXI. Come scrive Philip Dick in *O Andr ide e o Humano*, si direbbe che Tavares crei tutto un mondo arido e minerale, da cui esplodono nuovi scenari urbani, di una qualsiasi *waste land* moribonda dove, solitarie, due macchine dicono l'una all'altra «Veniamo dalla ruggine», e l'altra risponde «E alla ruggine torneremo». Questa parabola dell'autore di *The Man in the High Castle* termina con il ritorno, dopo questa dichiarazione di morte delle macchine, alla pace «arida e ansiosa» di una terra rinnovata. Anche la poesia di Paulo Tavares va letta come una parte del ciclo della vita della specie umana che, parafrasando il maestro della fantascienza, si situa nel futuro – nel caso dell'autore di *Minimal Existencial*, il futuro   un ritorno alle grandi pianure della storia, quando ancora nulla di umano era stato scritto.

La nostra esperienza estetica contemporanea trova in antichi riferimenti nuovi cammini da seguire. Non   certo una novit . Ma vale la pena di riferire, insieme a una riattivazione del senso della Storia – che si vedr  rappresentata in un poeta come Pedro Eiras – il modo in cui in *Son tono*, libro di Daniel Jonas, traduttore di Milton, questa ricerca del senso si faccia a partire dal sonetto, una delle forme della tradizione e tra le meno frequentate dalle generazioni pi  recenti.

Forse la scelta del sonetto potrebbe spiegarsi col fatto che Jonas è un poeta colto (evidente in *Fantasma Inquilino*, 2005), e che nelle due opere precedenti – una del 1997, *O Corpo está com o Rei*, Il corpo sta con il Re, e, un'altra del 2002, intitolata *Lençois de Veludo*, Lenzuoli di velluto – egli non è forse, dati alcuni cedimenti di gusto, ancora temprato e semplifica eccessivamente una coscienza retorica che è però cosciente.

Dunque egli attinge, negli ultimi due libri e in particolare in *Sonótono*, un'alta qualità poetica. Non che i suoi sonetti siano portenti di ingegneria versificatoria e perle di ingegno rimatico, ma questo libro è tutto un esercizio di forza, dove traspare il gioco mentale cui il poeta ha assoggettato la sua più immediata ispirazione. A volte, nonostante alcuni squilibri («A um sinal, a um sinal *teu somente em*»⁴⁰, è un verso cacofonico e con una inutile ripetizione iniziale), Jonas è un poeta davvero sorprendente. Si vedano, sempre in questo volume, i versi iniziali del sonetto il cui incipit è «Falemos pois sobre isso tu e eu»: proprio della modernità è che gli uomini e le parole non si incontrino – come hanno postulato, tra molti, Adolfo Casais Monteiro, T. S. Eliot, Whitman, etc. –; in questo sonetto, sotto l'aspetto di supposte narrazioni in quattordici versi, ciò accade di nuovo: il totale disincontro tra gli uomini – o l'Uomo e il poeta, che dice le parole e le parole che dicono il mondo: «Falemos pois sobre isso tu e eu/Que razões aduzir ao concluído?/E entendo, se me deste por vencido,/Que mais há a perder p'ra quem perdeu?/Ninguém perdeu, conclusis, ganhou-se a dor./Arbitras e pelepas ao que vejo,/E neste pugilato diz-me o pejo/Que a desistência assiste ao vencedor [...]» (Parliamo dunque di questo tu e io/Che ragioni addurre al già concluso?/E intendo, se mi hai dato ormai per vinto,/che altro ha da perdere chi ha perso?/Nessuno ha perso, dici, si è vinto il dolore./Arbitri e combatti a quel che vedo,/e in questo pugilato mi dici la vergogna/che l'abbandono causa al vincitore).

Come che sia, in Daniel Jonas si ha spesso la sensazione che la Storia (quella privata che scorre dietro il fondale collettivo) può avere una rigenerazione, se non altro attraverso la poesia che, nel mezzo della generale disfatta, conferisce quella pace di cui il soggetto, che lotta con i suoi fantasmi, tanto necessita: «O meu soneto entre outras

⁴⁰ Corsivo nostro.

coisas serve/P'ra despistar tremor essencial/P'ra dactilocantar proporcional/No metro o que é saúde, nervo, verve [...]» (Il mio sonetto tra le altre cose serve/Per depistare un tremore essenziale/Per dattilocantare proporzionale/in metro ciò che è salute, nervo, verve).

Pedro Eiras, poeta, drammaturgo, romanziere e saggista, è un autore instancabile. Nella profusione dei suoi registri – che vanno fino al saggio storico-filosofico – si avverte talvolta una certa ansia di scrittura: i suoi saggi sono pezzi di raffinata invenzione verbale, la sua drammaturgia naviga tra Pirandello e Ibsen, dialoga con il teatro epico di Brecht, in continua provocazione al lettore; e in questa sua multiforme produzione, la poesia occupa forse un posto di curiosa discrezione. In *Arrastar Tinta* (Trascinare inchiostro, 2008) e *Um Punhado de Terra* (Una manciata di terra, 2009) l'evidenza della Storia, vale a dire, l'impossibilità di collocare fuori del processo umano il fatto culturale chiamato 'poesia', così come l'impossibilità, per questo stesso fatto – poiché è artefatto umano questa specifica creazione del linguaggio e di una lingua – di non pensare al linguaggio, animano due libri dal forte pulsare speculativo, filosofeggiante. Pedro Eiras è un pensatore dell'evento poetico, ma lo iscrive nelle pratiche culturali della civiltà del Libro e dell'Inchiostro, trascinando e trascinandosi, nella creazione del testo, di proposizione in proposizione, ponendo problemi di ordine meccanico e metafisico, ontologico ed epistemico quanto al significato che la poesia può avere nella vita umana. La scrittura e il libro – il prodotto e il processo – diventano i *leit-motiv* delle sue opere e, in particolare, le ragioni della degenerazione della cultura umanistica nell'era della tecnica.

Eiras produce testi che tendono – per il gioco di linguaggio che instaurano – a eclissare o far esplodere le certezze iscritte nelle categorie esistenziali: «A mão é um exercício espiritual, alguns resquícios de músculo, nada mais./Também há o trânsito na rua, um pacote de bolachas [as do poema de Pessoa? Por contaminação? “Come chocolates, pequena; come chocolates...”] amarrotado no bolso/o vidro com os cantos sujos, o copo, um resto de envelope./Também há outras coisas, números./Quer dizer:/há os nomes postos por ordem. Um nome é feito com ar, língua, palato e faca» (La mano è un esercizio spirituale, qualche traccia di muscolo, nient'altro./C'è anche il traffico per strada, un pacchetto di gallette [quelle di Tabacaria di Pessoa? Per contaminazione? “Mangia

cioccolata, piccina; mangia cioccolata...”] gualcito in tasca/il vetro con gli angoli sporchi, il bicchiere, un residuo di busta./Ci sono anche altre cose, numeri./Vale a dire:/ci sono i nomi messi in ordine. Un nome è fatto di aria, lingua, palato e coltello). Analogamente a Gonçalo M. Tavares, Pedro Eiras ci pone di fronte a una poetica wittgensteiniana, profondamente interessata alla creazione di un concreto sapere mediante l’invenzione dei nomi che conferiscono esistenza alle cose. Se la poesia è libertà libera, l’unico reale obiettivo, null’altro è verità se non questo postulato, il quale ripete fino all’esaurimento “la rosa è una rosa, è una rosa...”. Per questo motivo, *Um Punhado de Terra* consiste in una totale reinvenzione, a partire da Gomes Eanes de Zurara e da Bartolomé de las Casas, delle parlate degli indios martirizzati dagli scopritori occidentali – portoghesi e spagnoli – quando avviene il contatto tra lingue: linguaggi diversi e specchio dello scontro di civiltà che prefigura, o configura, l’idea di scrittura poetica come posizione etica nei confronti della cultura.

Dopo la poesia come realizzazione verbale illuminata dall’immaginazione – secondo la linea evolutiva della lirica portoghese, da Pessoa a Nemésio; dopo la valorizzazione simbolica attraverso i cui processi retorici si sono voluti, negli anni ‘50, alleare simbolo e immagine; dopo, infine, l’autonomia dell’immagine e la liberazione ideologica della parola e della metafora negli anni ‘60, gli anni ‘70 e ‘80 segnano la poesia nel senso di un disimpegno che non vede né trova un senso nella capacità simbolica della parola poetica. Cercando, soprattutto attraverso l’allegoria, nuove forme di percezione della realtà quotidiana, il rivelarsi diviene stranamente più dichiarato e l’intimismo più rivolto all’esterno, come se – analogamente alla società mediatica in cui viviamo – i poeti volessero solo così (e solo così ritenessero possibile) partecipare alla realtà che li circonda.

Tra il più colloquiale e letterale, il più ironico e antilirico; fra la transitività delle esperienze nel testo poetico e l’intransitività che in esso si chiude, Pedro Braga Falcão, autore di *Do Princípio* (Del principio, 2009), ci offre in questo libro l’ultimo dei cammini di cui ci si è occupati per tentare di tracciare una mappa di questo decennio, menzionando altri nomi oltre quelli più noti e riportati sia in antologie sia in altri bilanci fatti da altri organi del settore. Braga Falcão, traduttore di Orazio, non può certo restare immune dal poeta latino: e

tuttavia, poiché si tratta di una raccolta alquanto arditamente, in termini di proposta di linguaggio, di un poeta giovane (è nato nel 1981), c’è da sottolineare il fatto che con questo libro si apre, in forma più esplicita, il dialogo con la matrice classica – porta fin qui sbarrata dalle varie forme di realismo poetico degli anni ‘90. Braga Falcão ha lo stile sentenzioso, attico in certa misura, che riconosciamo nel poeta delle «odi», ma in lui si intuisce un mondo interiore ricco di immaginazione.

Almeno per ciò che concerne i poeti qui elencati⁴¹, un mondo dotato di quell’immaginazione drammatica che ha originato momenti davvero grandi nel discorso poetico portoghese, sembra essere di nuovo attivo. L’immaginazione – derivata sia dalla drammatizzazione eteronimica in Pessoa o dalla dispersione divenuta raffinamento linguistico, a “caratteri d’oro”, di una vita come quella di Sá-Carneiro; sia dalla nozione di poesia come linguaggio fattosi testimone in Sena o anche come messinscena poetica di varie voci (o a varie voci) che leggiamo in autori così diversi tra loro – continua a essere la strada da seguire per i poeti rivelatisi tra il 2000 e il 2010.

Senza immaginazione e senza una «profonda nozione metafisica della vita», senza i contributi di un «secolo d’oro» quale è stato il secolo scorso (i cui poeti non saranno mai abbastanza conosciuti); senza una volontà di indipendenza relativamente a una moda poetica – quella della «poesia dell’esperienza» – che ha dato luogo a tanto vuoto prosaismo, non potremmo parlare oggi di una nuova generazione di autori: quelli per i quali la poesia continua e continuerà a essere più che l’espressione semplicistica del quotidiano, il «metallo fondente» che c’è tra noi e le parole.

⁴¹ In altre occasioni ho proceduto a bilanci del decennio appena trascorso, e/o in altri contesti – conferenze, testi per corsi di poesia contemporanea, saggi pubblicati sul “Jornal de Letras”, senza dimenticare le ormai centinaia di nuovi autori che ho cercato di divulgare in recensioni o critiche, non accontentandomi della semplice nota di uscita dei libri – ho dato notizia di innumerevoli poeti che la critica non sempre ha avuto l’opportunità di considerare. Questo saggio vuole solo – e in via provvisoria, poiché altri avrebbero potuto essere i poeti scelti – fornire al lettore alcune coordinate orientatrici su libri, autori e peculiarità del discorso poetico attuale.

- AA.VV. *Relâmpago – revista de Poesia*, «A Nova Poesia Portuguesa», Lisboa, 2002.
- Amaral, Fernando Pinto do. *O Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.
- Belo, Ruy. *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Presença, 1984.
- Buescu, Helena. *À Procura do Autor Perdido – Histórias, Teorias, Concepções*, Lisboa, Cosmos, 1998.
- Cortez, António Carlos. «A Salvação pelo Vazio – 12 poetas de Agora», in *Jornal de Letras*, Lisboa, nº 883 (13-2-2007).
- Cruz, Gastão. *A Vida da Poesia – textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- Guimarães, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa – do final dos anos 50 ao ano 2000*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2008.
- Júdice, Nuno. *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.
- Lourenço, Eduardo. *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 2009.
- Lopes, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima. *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas* (Vol. VII), Lisboa, Publicações Alfa, 2002.
- Lopes, Óscar e SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1993 (16ªed.).
- Lopes, Silvina Rodrigues. *A Defesa do Atrito*, Lisboa, Edições Vendaval, 2003.
- Magalhães, Joaquim Manuel. *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, Regra do Jogo, 1981.
- Magalhães, Joaquim Manuel. *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989.
- Magalhães, Joaquim Manuel. *Rima Pobre – a poesia portuguesa de agora*, Presença, 1999.

- Marinho, Maria de Fátima. *A Poesia Portuguesa nos meados do Século XX – rupturas e continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989.
- Martelo, Rosa Maria. *Vidro do Mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras, 2007.
- Martelo, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- Martelo, Rosa Maria. *A Forma Informe – leituras de poesia*, Assírio & Alvim, 2010.
- Martinho, Fernando J. B. *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa (do Orpheu a 1960)*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, Coleção Biblioteca Breve, , 1991 (1ªed., 1983).
- Morão, Paula. *Viagens na Terra das Palavras – ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Cosmos, 1993.
- Morão, Paula. *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011.
- Nunes, José Ricardo. *9 Poetas para o Século XXI*, Coimbra, Angelus Novus, 2002.
- Paz, Octavio. *Los Hijos del Himo*, Barcelona, Seix Barral, 1992.