

## MÁRIO, LE CHAT

Commozione in Portogallo per la morte di

**Mário Cesariny (1923-2006)**

*Manuele Masini*

(...) IL GATTO si sfrega gli occhi, apre una finestra, e vola tutta la notte a pancia in sú. In queste uscite volanti talvolta si incontra coi suoi compagni libertari, e allora accendono fuochi che, una volta l'anno, formano un corteo verso la luna, dove un gatto ormai cieco li restituisce agli spazi, trasformandoli in ceneri e in macchine di chiar di luna. (M. Cesariny, Manuel de Prestidigitação)

«Mário, le Chat» era una tela di Maria Helena Vieira da Silva, «ritratto» del poeta e pittore portoghese Mário Cesariny, scomparso domenica 26. Una morte che molti di noi attendevano, per le precarie condizioni di salute del poeta, ma che ci lascia con una commozione che, confesso, neanche la scomparsa di Sophia de Mello o di Eugénio de Andrade (nel 2004 e 2005, rispettivamente) mi avevano provocato. Ma i(l) ritratto(i) più affascinati di Cesariny rimarranno sempre, credo, i bianco e nero del fotografo e pittore Fernando Lemos (uno dei quali riprodotto in prima pagina nel «Diário de Notícias» di Lunedì 27), compagno di antiche e «contemporanee» avventure surrealiste. Sì, perché di quel surrealismo irrimediabilmente tardivo che scosse in Portogallo l'ambiente stantio creato da un lato dall'eredità del gruppo di «Presença» e dall'altro dalle istanze più viete del neorealismo, Cesariny si sentì sempre parte, e si è sentito parte fino ad oggi, trattandosi, nelle sue parole, non tanto di una opzione stilistica quasi manierata e in fondo un tanto borghese, già storicizzabile tanto da poterla rinchiudere nel posticino che le compete, ormai devitalizzata, all'interno di taluni manuali, e fra le scartoffie patinate di negozi di oggettistica, ma di «una maniera di essere», una rivoluzione permanente fatta dentro- e non attraverso- la creazione. Ultima autentica avanguardia del '900, non priva di contraddizioni interne e sfumature di attitudini, il surrealismo, escludendo le consuete indicazioni di precursori *ante litteram*, arriva in Portogallo a più riprese, prima nella versione superficiale (e solo formale) del fascistizzante António Pedro, poi, molti anni dopo, con la fondazione di un gruppo surrealista, in verità discutibile, successivo al contatto diretto con Breton a Parigi, tra il 1947 e il 1948. Cofondatore del gruppo, da questo Cesariny si dissocia quasi subito, fondandone un secondo e dissidente, «Os Surrealitas», con alcuni colleghi e con l'«amigo d'alma» António Maria Lisboa, che

considererà sempre, nonostante la sua attitudine marginale e la precoce morte per tubercolosi (ma «suicidato» dalla società, come si diceva allora usando il verbo in forma transitiva alla Artaud), che ne limitarono l'opera, il rappresentante maggiore del surrealismo in Portogallo (etichetta che, al solito molto -troppo- tardi, è stata in verità più volte applicata allo stesso Cesariny). Presto e *post mortem* cominceranno le rapide appropriazioni indebite, forse anche in Italia, di questo grande poeta e pittore che, però, patì l'incomprensione di molti, in parte anche a causa dell'«infortunio critico», come qualcuno l'ha chiamato, relativo alla scissione dell'originario gruppo surrealista, e all'azione critica dello studioso José Augusto França che del primo gruppo faceva parte. Già da alcuni anni la poesia di Cesariny è stata in verità recuperata come una delle esperienze più significative del '900 portoghese allora stagnante, dopo la scossa enorme e inattesa del modernismo. E in effetti, assieme alle opere mirabili e «senza scuola» di Eugénio e di Sophia, a Ramos Rosa e Carlos de Oliveira, fu proprio il surrealismo, e fu soprattutto la poesia di Cesariny, a sapersi riallacciare con vitale spinta creativa a tutta una tradizione, nel nostro caso accogliendo del surrealismo internazionale soprattutto le istanze di Artaud, per via delle quali si riconduceva a Rimbaud di cui Cesariny fu traduttore<sup>1</sup>, e al simbolismo, anche quello nazionale di Camilo Pessanha, per via diretta o via modernismo, e si riappropriandosi del «saudosismo» di Pascoaes, del suo panteismo visionario e della sua componente esoterica, ricollocandosi poi e con autenticità e trasporto, all'inizio di tutto, all'inizio della moderna poesia portoghese, al realismo di Cesário Verde (il Baudelaire portoghese) cui Cesariny dedica una poesia. Contraddizione? Niente affatto. È che dovremmo saper sfuggire a una categorizzazione

---

<sup>1</sup> Ricordiamo che Cesariny tradusse anche una poesia del poeta spagnolo Luis Cernuda, quel memorabile testo dedicato agli amori di Verlaine e Rimbaud («Birds in the Night»), e alla loro dimora inglese. Ancora molti elementi che si richiamano vicendevolmente: il contatto con il surrealismo «temperato» di matrice ispanica di Cernuda, l'omaggio non solo ai due poeti francesi e a quelle estetiche, ma anche alla loro opzione di vita, e a uno scomodo statuto di coppia omosessuale postumamente omaggiata con una targa *in memoriam* dalla stessa società che negava loro il diritto dell'alternativa. Anche Cesariny, che per la sua omosessualità patì un ulteriore isolamento in tempi grigi di salazarismo, riceve e riceverà gli omaggi di uno stato che ancora non riconosce a pieno il diritto alla diversità (non solo sessuale): e questa contraddizione che non smette di lasciarci perplessi, riesce tuttavia a trasformarsi nel segno di un «disorganico» impegno, l'affermazione della trinità surrealista di «libertà, amore e poesia», che Cesariny pretendeva sostituire al motto rivoluzionario di «libertà, fratellanza e uguaglianza».

critica in prestito, molte volte ricalcata sulla terminologia tecnica della storia dell'arte, e che difficilmente parla della sostanza di ciò che realmente (ci) mi (dovrebbe) interessa(re), incapace com'è di sapersi mettere in discussione. È stato Gastão Cruz, in alcune memorabili pagine capaci come poche altre che abbia letto di rimettere in discussione le fila (e filiazioni) di una tradizione poetica portoghese degna, a definire in ultima analisi Cesariny un «realista». Direi un «realista» senza «neo-», per usare un gioco di parole. Prima di tutto una considerazione fondamentale: Cesariny non sceglie il surrealismo come manierismo ludico, sebbene, certamente, la componente ludica (e un sarcasmo combinato con un senso profondamente tragico della vita) sia evidentemente costitutiva del suo mondo poetico. Cesariny sceglie, o è scelto, dal surrealismo che a modo suo reinventa, in aperta polemica con quel neorealismo di ispirazione sociale che con la linea cesário verde- camilo pessanha- fernando pessoa nulla aveva da spartire. Cesariny nega il neorealismo in nome della «riabilitazione» del reale quotidiano, come avrà a dire, del reale minuto del minimo termine, evidentemente, inevitabilmente trasfigurato, ripensato, ricodificato, in piena coerenza con la linea poetica suddetta; secondo una filiazione ripresa da Herberto Helder nella sua «Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia portuguesa», che univa «elettivamente» nomi come Pessanha, Pascoaes, Pessoa, Cesariny, ma, si badi bene, anche il «neorealista» (virgolette più che obbligatorie) Carlos de Oliveira e Luiza Neto Jorge. Si tratta in fondo di questo: comunque e dovunque io sia arrivato a riflettere sulle poetiche determinanti della poesia portoghese, la conclusione è analoga e tautologica, essere d'avanguardia significa porsi il problema della modernità, dell'azione dell'atto creativo nella vita *di chi* lo esercita, piuttosto che come forma capace (poiché purtroppo incapace) di intevenire nella società; e, ancor più di questo, capace di ampliare visioni e percezioni, di costruire un nuovo discorso/decorso, di far quanto meno (e quanto più possibile) scricchiolare lo iato apparentemente insolubile tra materia in cerca di forma e vita in cerca di strada, di negare l'evidente, forse, di negare l'«impossibilità feroce del possibile», (parole che rubo a José Ángel Valente), e, rovesciando ancora tutto, di affermare la possibilità necessaria dell'impossibile. Non, specialmente in un paese dove tutto arriva tardi, diventare i più «ritardati» membri di una scuola già in disgregazione. Il magro privilegio del margine è sempre stato quello di osservare di sbieco. Così, se si può affermare tranquillamente che il surrealismo

portoghese non esiste/è esistito (e quante affermazioni analoghe: il cinema portoghese non esiste, la musica portoghese non esiste, il teatro portoghese non esiste... e però stanno là, talvolta superbamente dignitosi), poiché del resto il surrealismo solo può essere quello storicamente collocabile in Francia e nella sua proiezione internazionale più evidente che certo non coinvolse il Portogallo, è altrettanto indiscutibile che esistette il surrealismo in Portogallo, se così lo vogliamo chiamare, anche se proprio Cesariny in un'intervista recente ribadiva trattarsi oramai di una parola logora, e che per intenderci davvero (fuori dalla storiografia, sempre negata dallo stesso movimento) dovremmo inventarne un'altra... Pertanto fu a Sophia de Mello, a Eugénio de Andrade, a Carlos de Oliveira, e a *questo* surrealismo di cui Cesariny «è il massimo rappresentante» (senza scordarci del magistero appartato e singolarissimo della poetica isolata di Ramos Rosa) che attingono successivamente poeti come Helder, o come quelli riuniti sotto l'etichetta di *Poesia61* che in comune avranno, probabilmente, soltanto questo slancio innovatore. Per questo le «voci» riescono a essere comunicanti, anche nella diversità sostanziale delle prospettive (che vanno da un attentissimo e rigoroso controllo della forma, ad un automatismo temperato, all'affermazione dell'informe, dell'informale). Ma comincia qui un'altra storia, che ci allontana dal centro di questo piccolo lavoro/omaggio.

Cesariny, si diceva, è stato riconosciuto come poeta prima e più che come pittore, ma pittore e poeta fu sempre, e in un modo indissociabile, fino a rinunciare alla (sua) scrittura, rispetto la quale disse che non sentiva nostalgia, perché la riconosceva esaurita (e quanto meglio staremmo tutti se fossero in molti a assumere questa lezione!). Il professor Cabral Martins all'indomani della morte del poeta ha affermato: «Cesariny era l'ultimo rappresentante della pleiade dei grandi poeti portoghesi che hanno marcato il XX° secolo». Ma il riconoscimento come pittore è venuto molto più tardi, e non è ancora unanime. E i premi, quelli accettati con ironica irriverenza<sup>2</sup>, sono arrivati tardissimo: nel 2002 il premio EDP per la pittura, a cui seguì una bellissima retrospettiva nel Museu da Cidade (2004) e nel 2005 il premio «Vida Literária», attribuito dall'associazione portoghese degli scrittori. Il presidente Jorge Sampaio poco dopo gli consegnerà la Gran-Croce dell'Ordine della Libertà. E qui chiudiamo con l'aneddotico accessorio.

---

<sup>2</sup> «Mi trovo in un piedistallo molto alto, tutti battono le mani e poi mi lasciano tornare a casa tutto solo. Questa è la gloria letteraria alla portoghese», dirà nel film-intervista realizzato da Miguel Gonçalves Mendes e premiato come miglior documentario portoghese nel festival DOCLISBOA nel 2004.

Il giorno dei funerali di Cesariny pioveva a Lisbona, e la pioggia ha conferito un tono di raccoglimento e ridotto quanto possibile la pompa di un'ufficialità che Mário non avrebbe amato. Nel palazzo «Galveias», dove era stata allestita la camera ardente, sono intervenuti vari intellettuali e critici, e sono stati letti testi di Cesariny dagli attori Luís Lucas, Eunice Muñoz e João Grosso. Il feretro, «cadáver esquisito<sup>3</sup>», è stato poi trasportato al «Cimitério dos Prazeres», e sepolto in un fornetto che riceverà il numero 29. Fra gli amici intellettuali che lo hanno accompagnato incontriamo António Barahona e Eunice Muñoz, Bernardo Pinto de Almeida e João Pinharanda, Isabel da Nóbrega, Jaime Rocha, José Tolentino de Mendonça, Miguel Real, Nuno Carinhas e Marcello Urgeghe, Maria do Céu Guerra, Silvina Pereira... Un gatto è sembrato attenderlo all'entrata del cimitero durante un po' di tempo, per poi fuggire prima dell'arrivo infastidito dalla pioggia. Cesariny ha donato il suo spoglio alla fondazione Cupertino de Miranda di Famalicão, dove integrerà gli archivi del futuro centro di studi sul surrealismo promosso dalla stessa fondazione. Quanto alla nuova pubblicazione delle sue opere, quasi tutte nel catalogo di Assírio e Alvim, si attendono le decisioni degli eredi. Cesariny è sempre stato contrario alla pubblicazione del classico «libro mattone», le opere complete, ritenuto probabilmente un sepolcro in vita. Così i suoi testi vivono dispersi in volumi, alcuni dei quali riuniti nel libro fondamentale, «Pena Capital», rivisto e modificato durante gli anni (con una ultima edizione nel 2004), il cui studio genetico non risulta affatto facile. Altri volumi altrettanto importanti e in continua mutazione si sono affiancati a questo testo «sacro» della poesia portoghese. Esistono poi alcune pubblicazioni relative alla sua pittura, e la migliore rimane il catalogo che ha accompagnato la retrospettiva del 2004, riproposta quest'anno a Madrid nell'ambito della settimana portoghese. Esistono infine una serie di testi al limite del ludico, corrispondenze inventate, pasticci, collage, opere di dialogo tra la produzione poetica e quella plastica. Sembra tristemente giunto il momento di studiare con rigore filologico tutto questo materiale, quel rigore che Mário, ancora una volta, non avrebbe

---

<sup>3</sup> Il «cadáver esquisito», come il suo precedente francese, era una pratica surrealista di opera collettiva, in poesia, in pittura, realizzata a più mani. Talvolta gli artisti conoscevano il frammento di opera realizzata dagli altri, cercando di dialogarvi, altre volte si realizzava a «carte coperte», completamente affidato al caso e all'ispirazione individuale. È singolare che in portoghese la dicitura significhi anche cadavere «insolito, bizzarro, curioso», peculiare, diremmo noi. Singolare che si abbini così bene a Mário Cesariny.

amato, ma che forse potrà contribuire a mantenere in vita un'opera che si è sempre concepita come attiva (nessuna memoria, nessun museo...). Perché Mário era come quel gatto che lo attendeva all'entrata del cimitero, fuggendo poco prima dell'arrivo, Mário era come quel gatto dipinto dalla amatissima (e straordinaria) pittrice Mária Helena Vieira da Silva, era il tentativo di mantenersi libero anche nell'impossibilità di sfuggire completamente alla prigione borghese di una società in cui siamo forzati a muovere le nostre mosse:

(...)

Paro um pouco a enrolar o meu cigarro  
(chove)  
 E vejo um gato branco à janela de um prédio  
bastante alto  
 Penso que a questão é esta: a gente - certa  
gente - sai para a rua,  
 cansa-se, morre todas as manhãs  
sem proveito nem glória  
 e há gatos brancos à janela de prédios  
bastante altos!  
 Contudo e já agora penso  
 que os gatos são os únicos burgueses  
 com quem ainda é possível pactuar -  
 vêem com tal desprezo esta sociedade  
capitalista!  
 Servem-se dela, mas do alto,  
desdenhando-a ...

Mi trattengo un po' ad arrololarmi una sigaretta  
(piove)  
 E vedo un gatto bianco alla finestra di un  
edificio piuttosto alto  
 Penso che la questione è questa: la gente – certa  
gente – scende in strada,  
 si stanca, muore tutte le mattine  
senza vantaggi né gloria  
 e ci sono gatti bianchi alla finestra di edifici  
piuttosto alti!  
 Tuttavia e a proposito penso  
 che i gatti sono gli unici borghesi  
 con cui ancora si può scendere a patti –  
 vedono con un tale disprezzo questa società  
capitalista!  
 Si servono di essa, ma dall'alto,  
disdegnandola....

(...)

(LOUVOR E SIMPLIFICAÇÃO DE ÁLVARO DE CAMPOS)

«Signore dell'autorità e della libertà», «come certi poeti sono gatti, e come certi gatti sono così liberi da potersi confondere con uccelli o maree», ha scritto João Pinharada. Una libertà limitata dalle circostanze, certamente, e che nella poesia e nella pittura si manifesta in interezza. L'istanza surrealista in Cesariny, sia quando scrive sia quando dipinge, si trasforma in questa stessa libertà associativa del creatore di fronte alla materia della sua creazione, una materia percorsa in cerca di una forma non prestabilita, collegandosi, e questa volta in piena sincronia, con le traiettorie europee dell'informale (e di un astrattismo non geometrico) che del surrealismo accoglievano soprattutto le possibilità dell'intervento del caso nel gesto artistico e della libera associazione. Lo

stesso possiamo dire della poesia di Cesariny, e del suo modo di osservare (se osservare si fa con lo sguardo ma anche con i gesti e col le parole), come se i filtri imposti non esistessero e con la necessità, se mai, di proporre altri. Questo il «realismo» di Mário, realismo delle cose minime, della riabilitazione, come abbiamo visto:

Este findou aqui sua vasta carreira  
de rato vivo e escuro ante as constelações  
a sua pequena medida não humilha  
senão aqueles que tudo querem imenso  
e só sabem pensar em termos de homem  
ou árvore  
pois decerto este rato destinou como soube  
(e até como não soube)  
o milagre das patas - tão junto ao focinho!  
- que afinal estavam justas, servindo muito bem  
para agatanhar, fugir, segurar o alimento,  
voltar atrás de repente, quando necessário  
Está pois tudo certo, ó  
“Deus dos cemitérios pequenos”?  
(...)  
Sem abuso  
que final há-de dar-se a este poema?  
Romântico? Clássico? Regionalista?  
Como acabar com um corpo corajoso  
e humílimo  
morto em pleno exercício da sua lira?

Questo ha finito qui la sua vasta carriera  
di ratto vivo e oscuro sotto le costellazioni  
la sua piccola misura non umilia  
se non coloro che tutto vogliono immenso  
e sanno soltanto pensare in termini di uomo  
o albero  
perché di certo questo ratto destinò come seppe  
(e persino come non seppe)  
il miracolo delle zampe-così prossime al muso!  
- che in fondo erano unite, e funzionavano bene  
per graffiare, fuggire, trattenere alimenti  
tornare indietro d'improvviso, se necessario  
È dunque tutto spiegato, oh  
“Dio dei cimiteri diminuti?”  
(...)  
Senza abusi  
che finale offrire a questa poesia?  
Romantico? Classico? Regionalista?  
Come terminare con un corpo coraggioso  
umilissimo  
morto in pieno esercizio della sua lira?

(A UM RATO MORTO ENCONTRADO NUM PARQUE)

«Visse la vita come qualcuno che privilegia di un'opportunità unica», «visse allo stesso tempo con ironia e sdegno, di una espressione difronte alla vita da cui difficilmente si può separare l'opera» (Manuel António Pina); «un uomo che non temeva affrontare i codici», «spirito libero, un esempio di irriverenza, indipendenza e, soprattutto, di creatore autentico» (Arnaldo Saraiva). Molte affermazioni all'indomani della morte del poeta ci ricordano questa sua attitudine sociale da fuoriuscito, l'irriverenza che lo hanno spesso portato a mettersi a nudo (anche letteralmente, nel film intervista di Miguel Gonçalves Mendes già citato), e, per citare alcuni esempi sparsi, a inscenare una sorta di spettacolo sacrilego e cordiale nel giorno della prima della sua antica (e unica) *pièce* «Um Auto para Jerusalém», una farsa tanto ironica quanto carica della coscienza di una tragedia, e che, censurata sotto la dittatura, solo nel 2002 fu messa in scena nel teatro

«Dona Maria II» di Lisbona, o, ancora, ad affermare, parlando di José Saramago, che appena lo avesse incontrato da qualche parte avrebbe solo voluto dargli un sonoro schiaffo<sup>4</sup>.

Il senso di una rivoluzione, sempre anarchica (Cesariny, un tempo simpatizzante comunista, considerata la fallimentare esperienza sovietica e gli atteggiamenti ufficiali del partito, certamente troppo stretti per lui, affermò, ancora con riferimento ad Artaud, che non si tratta di tirare certi principi un po' più da una parte o dall'altra, e nemmeno di invertirli, ma di cambiarli letteralmente), che, dopo la spinta sognatrice della gioventù, Mário considerava sostanzialmente impossibile, ma ugualmente necessaria da affermare, viva solo nella scrittura e nella pittura. L'arte non cambia il mondo, e talvolta si mette tanto in discussione da perdersi, e di Breton Cesariny ricordava in un'intervista una ultima esposizione, l'«Ecart Absolu», come allontanarsi da tutto, dal mondo, dalla politica, ma anche dall'arte, in ultima analisi. Lottare una vita per rimanere in fondo soli, e in una vita in cui l'eternità ci è negata, affermare, come unica cosa che resta, ancora quella triade di poesia libertà e amore, e, più estremo che mai, di «scopare, amare e morire», come dice nell'intervista di Miguel Gonçalves. E Cesariny fu, fra le altre cose, un superbo cantore dell'amore, soprattutto nei testi londinesi, e in altri sparsi nella sua «Pena Capital».

Certo che possiamo arrivare a negare tutto quanto abbiamo costruito o creato, tentazione di più di un genio costretto a passeggiare fra le miserie della storia, come Chronos addetto a divoicare i suoi figli. Ma l'unico senso possibile sarà stato aver percorso tutto questo («non ci riuscirò mai ma per questo continuo a cercare» disse più o meno Alberto Giacometti). Di una figura come Cesariny, della sua persona reale indissociabile da tutto il resto, sentiremo certamente una grande mancanza, una forte nostalgia. In tempi in cui non sembrano affatto nascerne altre simili. L'opera rimarrà soltanto una debole traccia, di toccante bellezza, che avrebbe voluto abbracciare ancora, molto di più. Ricordo un intervento di Jorge Silva Melo, parlando di Sophia de Mello, di Celan, di un amico morto suicida, della voce, del corpo, della vita, traccia opaca e indicibile che fa dei versi una sorta di segno soltanto digitale, resto di un corpo e di una voce. Lo stesso si potrà dire adesso di Cesariny, della sua presenza viva e illuminante,

---

<sup>4</sup> Per caso si incontrarono, di fatto, e se non ricordo male Saramago si avvicinò a Cesariny presentandosi: «Sono José Saramago» e aspettando il gesto. Due spiriti davvero troppo diversi... come sia andata a finire, non so.



del suo modo di recitare poesia, dei documenti sonori e multimediali che ci restano, della materia pittorica, dei versi... forse il museo che non avrebbe mai voluto, o una ulteriore illusione di memoria, in verità soltanto pezzi di vita vera che molti non hanno conosciuto/conosceranno. La questione della parola e del discorso poetico che intensamente avrebbe occupato le successive generazioni di poeti portoghesi fu collocata con estrema precisione, fra alcuni altri, proprio da Cesariny, in un testo memorabile di «Pena Capital» che rimanda a un dialogo dell'«Amleto»: «*Polonius: (...)* *What do you read, my lord? Hamlet: Words, words, words.*»

You are welcome to Elsinore

Entre nós e as palavras há metal fundente  
entre nós e as palavras há hélices que andam  
e podem dar-nos a morte violar-nos tirar  
do mais fundo de nós o mais útil

segreto  
entre nós e as palavras há perfis ardentes  
espaços cheios de gente de costas  
altas flores venenosas portas por abrir  
e escadas e ponteiros e crianças sentadas  
à espera do seu tempo e do seu precipício

Ao longo da muralha que habitamos  
há palavras de vida há palavras de morte  
há palavras imensas, que esperam por nós  
e outras, frágeis, que deixaram de esperar  
há palavras acesas como barcos  
e há palavras homens, palavras que guardam  
o seu segredo e a sua posição

Entre nós e as palavras, surdamente,  
as mãos e as paredes de Elsinore

E há palavras nocturnas palavras gemidos  
palavras que nos sobem ilegíveis à boca  
palavras diamantes palavras nunca escritas  
palavras impossíveis de escrever  
por não termos conosco cordas de violinos  
nem todo o sangue do mundo nem todo o  
plexo do ar  
e os braços dos amantes escrevem muito alto  
muito além do azul onde oxidados morrem  
palavras maternais só sombra só soluço  
só espasmos só amor só solidão desfeita

Entre nós e as palavras, os emparedados  
e entre nós e as palavras, o nosso dever de falar

You are welcome to Elsinore

Fra noi e le parole esiste metallo fondente  
fra noi e le parole, eliche che camminano  
e possono provocarci la morte violarci strappare  
dalla nostra intimità profonda il più utile

segreto  
fra noi e le parole esistono profili ardenti  
spazi colmi di gente con le spalle rivolte  
alti fiori velenosi porte da aprire  
e scale e aste e bambini seduti  
che aspettano il loro tempo e il loro precipizio

Lungo la muraglia che abitiamo  
ci sono parole di vita parole di morte  
ci sono parole immense che ci aspettano  
e altre, fragili, che hanno smesso di aspettare  
ci sono parole accese come barche  
e ci sono parole uomini, parole che conservano  
il loro segreto e la loro posizione

Fra noi e le parole, sordamente,  
le mani e le pareti di Elsinore

E ci sono parole notturne parole gemiti  
parole che illeggibili ci salgono alla bocca  
parole diamante parole mai scritte  
parole impossibili da scrivere  
poiché non possediamo corde di violino  
né tutto il sangue del mondo né tutto  
l'amplesso dell'aria  
e le braccia degli amanti scrivono molto alto  
molto oltre l'azzurro dove ossidati muoiono  
parole materne solo ombra solo singulto  
solo spasmi solo amore e solitudine disfatta

Fra noi e le parole, i rinchiusi  
e fra noi e le parole, il nostro dover parlare

Il patto che ci lega/va ad una società parallelamente costruita al margine, che ci tratteneva in una esperienza comune a tratti capace di abbattere la solitudine, si

infrange. E questa cronaca, nient'altro che un pallido registro di memorie di prima, seconda, terza mano, incapace di operare, come vorrebbe, l'inattesa resurrezione.

#### BIBLIOGRAFIA SELECTA:

Corpo Visível (1950); Discurso Sobre a Reabilitação do Real Quotidiano (1952); Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos (1ª e 2ª ed., 1953); Manual de Prestidigitação (1956); Pena Capital (1957); Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação Pelo Autor (1958); Nobilíssima Visão (1959); Um Auto para Jerusalém (s.f. [1964]); A Cidade Queimada (1965); A Intervenção Surrealista (1966; ried.: 1997); 19 Projectos do Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres (1971); As Mãos na Agua a Cabeça no Mar (1972); Burlescas, Teóricas e Sentimentais (1972); Contribuição ao Saneamento do Livro Pacheco versus Cesariny Edição Pirata da Editorial Estampa Colecção Direcções Velhíssimas (Jornal do Gato) (1974); Nobilíssima Visão. Seguido de Nicolau Cansado Escritor, de Louvor e Simplificação de Alvaro de Campos e de Um Auto para Jerusalem (1976); Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial (1977); Titânia e a Cidade Queimada (1977); Manual de Prestidigitação (1981); Pena Capital (1982); Vieira da Silva/Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista (1984); As Mãos na Agua a Cabeça no Mar (1985); A Cidade Queimada (1988); O Virgem Negra. Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais & Estrangeiras por M.C.V.; Nobilíssima Visão (1945-1946) (1991); Titânia História Hermética em Três Religiões e um Só Deus Verdadeiro com Vistas a Mais Luz como Goethe Queria (1994); Uma Combinação Perfeita (1995); Corpo Visível (1996); António António (1996); Jornal do Gato (ried. 2004)