

a cura di
Michela Graziani



■ Un incontro
lusofono plurale
di lingue, letterature,
storie, culture



STUDIE SAGGI

– 182 –

Un incontro lusofono plurale
di lingue, letterature, storie, culture

a cura di
Michela Graziani

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2018

Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie,
culture / a cura di Michela Graziani. – Firenze : Firenze
University Press, 2018.
(Studi e saggi ; 182)

<http://digital.casalini.it/9788864536552>

ISBN 978-88-6453-654-5 (print)
ISBN 978-88-6453-655-2 (online PDF)
ISBN 978-88-6453-656-9 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
Immagine di copertina: © Vasin Srethaphakdi | Dreamstime.com

Volume pubblicato con il contributo di



Università di Firenze
Istituto Camões / Lisboa
Cattedra Fernando Pessoa

e il patrocinio di



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Sommario

Presentazione	VII
LUSOFONIE LINGUISTICO-LETTERARIE DI EPOCA MODERNA E CONTEMPORANEA	
Il dialogo come forma didattica nelle prime grammatiche portoghesi <i>Mariagrazia Russo</i>	3
Ciências naturais e ciências divinas no pensamento do Padre António Vieira <i>Silvano Peloso</i>	15
Il ruolo dell'Olanda e di Manila nella città di Macao del XVII secolo. La <i>Relaçam</i> di António Fialho Ferreira <i>Michela Graziani</i>	25
Intertesto e interdiscorso. Inferno dantesco, altri inferi e picarismo in <i>Obras do Fradinho da Mão Furada</i> <i>Piero Ceccucci</i>	41
Machado de Assis: traduzir e reescrever os cânones <i>Sonia Netto Salomão</i>	61
MODERNITÀ E AVANGUARDIE IN AREA LUSOFONA	
Il futuro del presente. Contemporaneità e inattualità nel Futurismo italiano e nel Modernismo brasiliano <i>Ettore Finazzi-Agrò</i>	75
Eros e Thanatos nella novella <i>Loucura...</i> di Mário de Sá-Carneiro <i>Barbara Gori</i>	85
Fernanda de Castro e António Ferro: Embaixadores da cultura italiana em Portugal <i>Francisco de Almeida Dias</i>	97

POESIA E IMMAGINI ARTISTICO-LETTERARIE PORTOGHESI

Transcrição o criação poética? Come tradurre la poesia surrealista di Mário Cesariny 121
Barbara Di Rocco

Herberto Helder ou Eurídice afundada 129
António Fournier

Méfiiez-vous des morceaux choisis: la fotografia in David Mourão-Ferreira e Antonio Tabucchi 141
Gaia Bertoneri

A escorrer tinta: la configurazione letteraria del paesaggio in *Os Pescadores* di Raul Brandão 151
Matteo Rei

PROBLEMI TRADUTTOLOGICI E STUDI LINGUISTICI

Sobre a (im)possibilidade tradutológica do texto proverbial. Do livro *Fernando Pessoa – provérbios portugueses* 177
Carla Marisa da Silva Valente

I tanti volti dell'interdetto. *Zero* di Ignácio L. Brandão e la sua traduzione italiana 189
Maria Serena Felici

Análise comparada do prefixo português *re* e do prefixo italiano *ri* no processo de criação lexical 201
Paula Cristina de Paiva Limão

I sommersi e i salvabili. Per una didattica della grammatica del portoghese "adulto" 215
Roberto Mulinacci

RITRATTI LETTERARI BRASILIANI

Brasilien vivido. L'esperienza del Brasile di esuli ebrei di lingua tedesca 227
Daniele Nuccetelli

As Vidas Descartadas na poesia de Donizete Galvão 241
Vera Lúcia de Oliveira

Tempo, realtà e mistero nei versi di Marly de Oliveira 251
Amina di Munno

Indice dei nomi 261

Presentazione

Il presente volume vuole rendere omaggio al III Convegno AISPEB (Associazione Italiana di Studi Portoghesi e Brasiliani) svoltosi nei giorni 19-20 settembre 2016, presso l'Aula Magna del Rettorato dell'Università degli Studi di Firenze, al quale hanno partecipato docenti, ricercatori e dottorandi lusitanisti, afferenti alle Cattedre di Lingua e di Letteratura Portoghese e Brasiliana di vari Atenei italiani e dell'Universidade de Lisboa.

Il titolo scelto per il volume, *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie e culture*, vuole evidenziare una delle specificità della cultura lusofona: il pluralismo linguistico-letterario che dall'epoca delle scoperte marittime continua, ancora oggi, a caratterizzare la cultura portoghese.

La varietà di lingue, letterature e culture di lingua portoghese ha dato vita al concetto ormai celebre di "unità nella diversità" coniato da Eduardo Lourenço, che celebra la specificità lusofona di cui sopra. Per questo motivo, nel volume, si è voluto mettere in risalto l'incontro culturale rappresentato dalla poliedrica realtà letteraria, linguistica e culturale che contraddistingue i paesi lusofoni dal Brasile, all'Africa, all'Asia di lingua portoghese.

I saggi riuniti in cinque sezioni segnano, a riguardo, un duplice percorso: interculturale poiché alternano l'aspetto letterario a quello linguistico (dall'epoca umanistica a quella contemporanea), e *intergeneris* in quanto alternano non solo la storiografia e la trattatistica alla poesia e narrativa (dall'epoca umanistica a quella contemporanea), con incursioni inter-artistiche tra letteratura, pittura e fotografia, ma anche aspetti linguistici propriamente grammaticali, a esempi di riscritture e questioni traduttologiche, in una sorta di ulteriore dialogo, di incontro lusofono tra generi e *tòpoi*.

Il curatore
Michela Graziani

I PARTE

Lusofonie linguistico-letterarie di epoca
moderna e contemporanea

Il dialogo come forma didattica nelle prime grammatiche portoghesi

Mariagrazia Russo

Università degli Studi Internazionali di Roma

Il sistema dialogico (*dia logos*), ‘parlare tra’, avviato dalla filosofia socratica per una pedagogia maieutica orientata a un apprendimento efficace, trova fortuna e continuità nel mondo latino descritto nei dialoghi ciceroniani, così come nelle ironiche conversazioni tra commensali riportate da Petronio, sino ad attraversare tutta la letteratura cristiana che, trovando una solida base epistemologica nei colloqui neotestamentari, si sviluppa con S. Girolamo, S. Agostino e S. Gregorio Magno, i cui *Diálogos* sono stati rinvenuti nel monastero di Alcobaça¹. La conversazione resa elemento stilistico e retorico penetra così in tutti i generi letterari: dalla lirica alla narrativa, dal teatro alla forma saggistica. Il suo ampio utilizzo ha connotato qualsiasi genere di spontaneità, immediatezza, incisività, vivacità, naturalezza espressiva, maggior vicinanza tra locutore e interlocutore. Non è quindi strano verificare che questo strumento intenso e vigoroso sia stato utilizzato – e continui a esserlo sino a oggi – per fini didattici e, più estesamente, didascalici.

Prendendo in considerazione con particolare riguardo il dialogo quale strumento per l’insegnamento linguistico, se ne sono rintracciate embrionali forme già nelle *cartinhas* o *cartilhas*, prodotte tra il 1502 – stando alla datazione offerta per una di esse da Isabel Vilares Cepeda – e il 1554, le quali rappresentano i primi tentativi di alfabetizzazione alla lingua portoghese. Se di alcune *cartinhas* non ci è pervenuta se non la parte religiosa², con preghiere e precetti della Chiesa, la maggior parte di esse presenta

¹ Cod. Alcob. 181 e 182.

² RES. 5567 P (secondo Isabel Vilares Cepeda del 1502). Copia digitalizzata della Biblioteca Nacional de Portugal (= BNP): <<http://purl.pt/15028>> [tutte le fonti online presenti nel saggio sono state consultate fino al 12/17].

una struttura bipartita³, includendo una parte linguistica con l'indicazione dell'alfabeto e delle sillabe, e una parte più propriamente religiosa finalizzata all'evangelizzazione. In un solo caso ci troviamo di fronte a un'organizzazione tripartita che include, in posizione finale rispetto all'alfabeto, un dialogo, trascritto attraverso l'uso del discorso diretto: si tratta della *cartinha* conservata nella Biblioteca Pública di Évora (Res. 300A)⁴. Alla fine del primo foglio di quest'ultimo strumento grammaticale ed evangelizzatore si intravedono alcune parole chiave (più o meno leggibili) sulla modalità didattica da utilizzare per l'insegnamento/apprendimento dell'alfabeto: «Preguntas breves [que] deve por [o me]stre ao Discipulo». Da questa battuta iniziale prende avvio un dialogo tra due persone, a noi giunto in modo molto lacunoso, dal quale si possono però evincere quali siano le domande che il maestro deve rivolgere al suo allievo per verificare se l'alfabeto sia stato correttamente appreso: si tratta, dunque, di un dialogo/interrogazione. La conversazione è segnalata con gli interventi del *Mestre* (abbreviato *M* o *Me*), il locutore, e quelli del *Discipulo* (abbreviato *Disci*), l'interlocutore. I punti che il maestro deve mettere in evidenza sono dieci, partendo dall'insieme maggiore - dal generale quindi - per arrivare al particolare, allo specifico: 1. quante siano le lettere; 2. quali esse siano («Quaes sam»); 3. quante modalità esistano di produzione fonica («Quantas maneiras de letras ha»), riferendosi alla differenza tra vocali e consonanti; 4. quali siano tali modalità («Quaes sam»); 5. quali siano le vocali («Quaes sam as vo[gais]»); 6. cosa si intenda per vocale («Que cousa he letra vogal»); 7. quale sia il doppio valore del grafema [i] (il testo non è leggibile ma l'esempio di *ieium*, per *jejum* manifesta chiaramente che l'autore si sta riferendo alla semiconsonante fricativa palatale sonora /j/); 8. quante siano le consonanti; 9. quali siano; 10. quale ne sia il loro valore («por que se diz letra consoante»). Il Maestro interviene quindi con una serie di segmenti interrogativi, rivolgendo dieci domande, una quantità simbolicamente compiuta, per sintetizzare quanto necessario: dieci è il numero perfetto dei Pitagorici, è la cifra del Decalogo veterotestamentario, la riformulazione della pienezza rappresentata dalla corona del Rosario nel cristianesimo. Dieci domande ripercorrono quindi l'essenzialità del contenuto grammaticale, per dare finitezza alla trasmissione del sapere: in un decalogo viene così appurata l'alfabetizzazione del discepolo. Le

³ Anonimo (sec. XVI), *Cartinha pera e[n]sinar leer: cõ as doctrinas da prude[n]cia e regra de viuer em paz, Nouame[n]te empremida cõ privilegio del Rey nosso seõnor*, Germão Galharde, Lixboa [s.d.] (esemplare conservato presso la BNP, collocazione RES. 3837 P. Copia digitalizzata dalla BNP: <<http://purl.pt/23230>>; Anonimo, *Cartinha para ensinar a leer. Cõ as doctrinas da prudencia. E os dez mandamentos da ley: Cõ suas contras. Agora nouamente*, Germão Galharde, Lisboa 1534 (esemplare conservato presso la Biblioteca Pública de Évora, collocazione RES. 265-B; Facsimile, Biblioteca Nacional, Lisboa 1981).

⁴ Cfr. M.A. Rossi, *Le Cartinhas di Évora: un modello dell'insegnamento del portoghese nel XVI secolo*, Sette Città, Viterbo 2017.

domande devono essere formulate in forma scarna e sintetica («*preguntas breves*»), seguendo in questo l'essenzialità della domanda socratica: la *brevitas* rappresenta perciò la modalità del discorso del Maestro, mettendo in evidenza la non necessaria ridondanza degli elementi. L'alfabeto, come coscienza dell'organizzazione della parola / del *logos*, determina l'asciuttezza del sapere per accedere al resto della *cartinha*, a quanto è invece fondamentale comunicare al discente, ossia le preghiere, i comandamenti, l'approccio al religioso. La sistematizzazione iniziale dei segni sembra perciò in questa chiave di lettura quasi propedeutica all'illustrazione dei contenuti cristiani che seguono: il Padre Nostro, l'Ave Maria e il Credo sono il nucleo della *cartinha* e dell'insegnamento del Maestro. Tali preghiere non paiono quindi rappresentare solamente uno strumento di lettura per esercitare l'alfabeto, ma, al contrario, il nucleo della *cartinha* stessa, assumendo invece l'alfabeto i connotati dello strumento per accedervi.

I due interlocutori possiedono evidentemente statuto diverso, essendo il primo colui che impartisce insegnamenti, fruendo della chiave della conoscenza, e il secondo colui che li ripete, situandosi in una posizione di apprendimento. *L'input* nel dialogo è dato dal Maestro: il botta e risposta è elaborato però come un mondo chiuso che non presenta alternative. Il *docens* è colui che fornisce la quantità e la qualità del sapere; che formula la domanda, alla quale vi è solo una risposta, senza altre scelte; che dopo l'esposizione richiede l'apprendimento. Ma le *cartinhas* non forniscono in sé le informazioni relative alle risposte: esse devono in qualche modo essere dedotte dal contesto dell'alfabeto o dalle spiegazioni suppletive non presenti nella *cartinha* stessa. Al discente è richiesto il conteggio delle lettere, presupponendo quindi che all'apprendimento linguistico sia da affiancare quello numerico; la memorizzazione perché si mette in evidenza la necessità di conoscere quali siano le lettere stesse; la consapevolezza dell'individuazione dei foni, sapendo distinguere vocoidi da contoidi; la capacità di riconoscere ove il grafema [i] abbia valore vocalico e ove invece quello consonantico. Per acquisire questo bagaglio nozionistico, alla *cartinha* è sotteso quanto meno un lavoro sommario di insegnamento linguistico, messo in evidenza solo da questa breve sequenza dialogica. Il Maestro attraverso la proposta di una serie di domande codifica così, semplificandolo, il proprio essenziale sapere che viene comunicato implicitamente, non offrendo margine di conversazione né discussione sull'alfabeto stesso. Esso è uno strumento di base per poter proseguire nel percorso della cristianizzazione, una chiave di lettura per poter accedere a un mondo altrimenti inarrivabile, per poter avvicinarsi alla catechesi. Dal canto suo il discente fornisce una risposta esauriente ma che non può essere se non univoca, non presentando margine di negoziazione: l'intervento del *Discipulo* è minimo perché già codificato. La risposta è solo il riscontro di quanto esposto dal *Mestre*. La memorizzazione, come atto possibilmente successivo alla comprensione, pare essere il metodo per la costruzione della risposta stessa,

basata sul sistema anaforico della domanda, come per avvalersi di questo spazio-temporale per riorganizzare il pensiero e la parola.

Se la prima sistematizzazione grammaticale, offerta nel 1536 da Fernão de Oliveira⁵ (1507-1581), per la sua tipologia caratterizzata da riflessioni linguistiche più che da approcci sistematici, non ricorre alla forma del dialogo, con la grammaticografia di João de Barros (1496-1570) l'uso della forma dialogica come espediente didattico si appalesa nella sua pienezza. Nella *Grammatica da lingua portuguesa com os mandamentos da santa madre igreja* di João de Barros, pubblicata a Lisbona nel dicembre del 1539, quando era già deceduto il principe "Dom Felipe" (1537-1539) al quale è invece dedicata la lettera, il cui unico esemplare - mutilo però della *Grammatica* stessa e dei Dialoghi finali, adeguatamente segnalati nell'Indice - è conservato presso la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro (collocazione C, 003, 026)⁶, subito dopo la missiva dedicatoria, è inserita solamente una *Introducam para aprender a ler* molto più dettagliata delle altre *cartinhas* e arricchita con disegni. Nella epistola iniziale João de Barros scrive: «E ante que se tráte da grammática poerey os primeiros elementos das leteras, em modo de arte memorativa, por mais facilmente aprenderem a ler: et de sí os preceitos da ley et os mandamentos da igreja, com hum tratádo de ouvir a missa». João de Barros sintetizza così la modalità di esecuzione dell'apprendimento e l'obiettivo didattico principale di questo strumento: «arte memorativa», ossia l'applicazione del sistema mnemonico per fissare alfabeto e sillabe, e «por mais facilmente aprenderem a ler», ossia agevolare l'aspetto della lettura, dotando in tal modo il lettore di strumenti per poter avvicinarsi con maggior competenza a quanto sarebbe dovuto seguire (elemento invece mancante) a quella introduzione, in particolare i precetti della legge divina, i comandamenti della Chiesa e la Messa. Alla fine di tale opuscolo compare la seguente chiusa: «A louvor de Deus e da gloriosa Virgem Maria acabasse a cartinha com os preceitos e mandamentos da santa madre igreja e com os misterios da missa e responsoreos della, empremida em a muy noble e sempre leal cidade de Lisboa». La nota editoriale riporta quindi il termine *cartinha* non usato invece da João de Barros, che intendeva questa parte iniziale, diventata poi pubblicazione a sé stante, come una semplice *Introducám*. João de Barros comincia a concepire quindi l'alfabeto e la sillabazione come aspetti iniziali di una più ampia concezione grammaticale e non come un processo separato dal resto della lingua: l'alfabetizzazione ha la necessità di ampliarsi

⁵ Copia digitalizzata dalla BNP: <<http://purl.pt/120>>.

⁶ Copia digitalizzata dalla Fundação Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or814512.pdf>. Cfr. M.L. Carvalho Buescu (ed.), *Gramática da língua portuguesa. Cartinha, Diálogo em louvor de nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha*, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa 1971; G.A. de Araújo (ed.), *Cartinha para os meninos aprender a ler de João de Barros*, Humanitas/Paulistana, São Paulo 2008.

all'intero spettro della comunicazione, e quella che prima di Barros era una semplice *cartinha* passa ad assumere il connotato di 'introduzione' che deve aprire a un contesto più ampio. Non sembra quindi adeguato, a mio avviso, continuare a definire questa pubblicazione barrosiana come *cartinha* in quanto nel progetto editoriale dell'autore è evidente che l'alfabeto e la sillabazione rappresentassero solamente un livello iniziale della descrizione più ampia della lingua stessa.

Alla fine dei titoli dei capitoli indicati nell'indice che precede questa *Introducã* compaiono infatti la "Grammatica da lingua portuguesa, et ortografia con que se ha descrever", "Hum dialogo em louvor da nossa linguagem" e "Hum dialogo da veciosa vergonha". Di questi tre capitoli ci sono invece pervenute, come noto, altre edizioni. Entrambi i dialoghi vengono pubblicati nel 1540: il primo in appendice alla *Grammatica*⁷, il secondo come opuscolo a parte⁸. La *Grammatica* del 1540 in apertura avvisa: «Em a cartinha passada, demos arte, pera os minimos facilmente aprenderem a ler, com toda a diversidade de syllabas que a natureza de nossa linguagem padeçe» e più avanti «Fica agora darmos os preceitos da nossa Grammatica, de cuio titolo intitulosamos a cartinha». Il termine *cartinha*, non utilizzato come titolo nel primo volume, rappresenta quindi il genere sotto il quale quella *Introducã*, lasciata per motivi editoriali da sola, andava identificata: *cartinha* come genere, dunque, come categoria di una modalità per affrontare aspetti sillabici e grafematico-fonetici. Ma che quel prodotto definito *cartinha* in fase finale dall'editore, con un termine ripreso poi dall'autore stesso, di fatto si presenta molto più completo e più ricco rispetto a tutti i prodotti identificati sino a quel momento con questo appellativo.

L'ampliamento che subisce con Barros la *cartinha* corrisponde anche alla modificazione della struttura e della concezione del dialogo in essa inizialmente presente in embrione. João de Barros nella sua produzione di interesse linguistico alla parte introduttiva alfabetico-sillabica fa seguire una grammatica più estesa per arrivare all'ambito dialogico alla fine di quest'ultima. Il dialogo viene così spostato dalla posizione immediatamente successiva all'illustrazione iniziale alfabetica a quella di chiusura del percorso grammaticografico: lo spostamento di posizione ne cambia anche il ruolo, il quale da nozionale-interrogativo, orientato a ispezionare competenze acquisite, assume le caratteristiche del dialogo umanistico, destinato invece a dettare comportamenti e atteggiamenti da assumere di fronte alla lingua stessa.

Risale al medesimo anno un opuscolo di 26 ff. con i *Dialogos de preceitos moraes co[m] prática delles, em módo de iogo* (1540)⁹ attribuito a João de

⁷ Oggi visibile in <<http://purl.pt/12148>>.

⁸ Copia digitalizzata: <<http://purl.pt/12147>>.

⁹ *Dialogos de preceitos moraes co[m] prática delles, em módo de iogo*, Luis Rodriguez, Lisboa 1540, poi con diverso titolo Lisboa 1563. Altre tre opere sono andate smarrite:

Barros; così come attribuito a João de Barros è il manoscritto (fatto risalire al 1543) *Diálogo evangélico sobre os artigos da fé contra o Talmud dos Judeus*, lasciato inedito dall'autore, rinvenuto e studiato da I.S. Révah nel 1950¹⁰. Il dialogo all'interno dell'opera barrosiana prende così una forma diversa e più solida, capace di imporsi come struttura formativa per l'interlocutore, cambiando in tal modo la sua funzione, che da indagativa e valutativa diventa educativa e costruttiva. João de Barros utilizza di fatto la forma dialogica per l'esposizione trattatistica di ampia parte del suo pensiero, toccando più temi: linguistici, morali, religiosi. Il grammatico sceglie cioè il dialogo diretto tra due o più interlocutori come modalità sistematica esemplificativa per affrontare discorsi specifici. Del resto, nell'universo letterario lusitano la ricchezza espressiva contenuta nella forma del dialogo sia era già manifestata in forma sia lirica con la tenzone o la pastorella, sia scenica con il *momo* sino a Gil Vicente (1465-1536, contemporaneo di Barros per un quarantennio), il quale usa il dialogo nel suo spazio teatrale.

Se nella letteratura medievale, attraverso i dialoghi ricchi di sovrabbondanti allegorie e metafore, lo scopo principale era quello di mettere in atto argomenti retorici ed etico-spirituali, con il Rinascimento si impone il modello rinascimentale dialogico ciceroniano e petrarchesco del *Secretum* (1342), che mette a confronto Sant'Agostino con lo stesso Petrarca al cospetto della silente Verità: il dialogo in questa rivisitata veste socratica diventa un sistema per arrivare all'intimo della persona. João de Barros, come uomo del suo tempo non estraneo all'influenza della cultura italiana, segue questo schema dialogico in cui viene affidata al confronto la possibilità per scovare altro. Proprio dal modello italiano João de Barros potrebbe aver attinto modalità per affrontare il rapporto tra lingua volgare e lingua classica. Autori di ispirazione potrebbero essere stati Pietro Bembo (1470-1547) con i suoi dialoghi

Tatado das causas e problemas morais, Abusões do tempo – testo in versi – e *Esfera da Instrutura das cousas*.

¹⁰ Oltre alle opere indicate, di lui ci è pervenuta un'ampia produzione letteraria. La sua prima pubblicazione, *Primeira parte da cronica do Emperador Clarimundo, donde os Reys de Portugal descendem* (1522): un romanzo in versi e in prosa di tipo cavalleresco. Della sua produzione filosofico-morale fanno parte la *Ropica Pnefma* (detta anche *Mercadoria espiritual*), Lisboa, 1532, di influenza seneciana e petrarchesca, elaborata su modello dei dialoghi platonici e con base nei *Colloquia* di Erasmo. Di impronta pedagogico-didattica, alle opere citate si aggiunga la grammatica latina *Gramatices Rudimenta*, lasciata manoscritta e pubblicata a Parigi nel 1972 da M.L. Carvalhão Buescu. Ma è soprattutto come storiografo che João de Barros trovò affermazione letteraria: di un esteso programma di pubblicazioni videro però la luce, dal 1552 al 1563, esclusivamente tre *Décadas* che rappresentano una delle parti relative all'Asia (*Ásia de Joam de Barros dos factos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente*, Lisboa, 1552; *Segunda Década da Ásia*, Lisboa, 1553 – la prima e la seconda furono tradotte in italiano da Afonso de Ulloa, Venezia, 1561-1562; *Terceira Década da Ásia*, Lisboa, 1563). La quarta *Década* uscì postuma «reformada e acrescentada e ilustrada com notas e tábuas geográficas por João Baptista Lavanha» (Madrid, 1615).

amorosi in prosa negli *Asolani* (1505) o le sue dialogiche *Prose della volgar lingua* (1525) che prendono a modello Petrarca e Boccaccio; o Baldassarre Castiglione (1479-1529) che nel *Cortegiano* impianta un dialogo immaginato alla corte urbinata nel 1506 (che, tra l'altro, aveva trovato ispirazione nel portoghese Miguel da Silva, 1480-1556); o ancora il *cristão-novo* portoghese Judah Abrabanel, conosciuto come Leão Hebreu (1460-1530), del quale nel 1535 (un solo lustro prima dell'uscita della *Grammatica* barrosiana) vengono pubblicati postumi i *Dialoghi di Amore* che godranno di ampia fama in tutta Europa; o infine Erasmo da Rotterdam (1466/1469-1536) la cui polemica antimediievale e antimonastica viene sviluppata nei *Colloquia familiaria* (1522). Risale a questi stessi anni il *Diálogo de la lengua* dell'erasmiano Juan de Valdés (1505-1541), scritto probabilmente in Italia sotto la spinta culturale di Bembo, ma pubblicato solo nel 1736, in cui attraverso un dialogo tra lo stesso autore e tre interlocutori italiani si pone la lingua spagnola in posizione centrale rispetto al latino. I dialoghi barrosiani così come quelli di Valdés (nati da un medesimo stimolo culturale) denotano come i tempi per l'affermazione della lingua volgare fossero maturi anche nella Penisola Iberica: l'utilizzazione del dialogo per raggiungere questo fine, proprio per la sua incisività retorica, diventa prassi comune nel mondo della latinità.

Il metodo di indagine filosofica usato da João de Barros¹¹ nei dialoghi sembra ripercorrere l'articolata dialettica platonica assimilata dai modelli umanistici: i discorsi tra interlocutori seguono cioè l'arte maieutica di sviluppo socratico, nel quale si viene però a sostituire il rapporto tra maestro e discepolo con quello tra padre e figlio (*Páy e Filho*), dove il padre è lo stesso autore e il discente è il suo reale figlio, António. L'inizio del dialogo rovescia però le funzioni, lasciando al figlio il ruolo di colui che informa il padre sulle notizie relative alla vita del principe D. Felipe (1533-1539), che morirà poco prima della pubblicazione della *Grammatica* del 1540, ma evidentemente ancora in vita nel momento della stesura dell'opera. La novità sociale che circola di bocca in bocca e comunicata da António al padre è che D. Felipe, figlio di D. João III (1521-1557) e della regina D. Catarina, viene istruito dal frate istitutore João Soares a leggere e a scrivere attraverso la stessa *Grammatica* (poi collocata nel genere della *cartinha*) pubblicata da João de Barros nel 1539 dedicata allo stesso principe. La sorpresa del genitore – al contempo autore del libro consultato dal maestro –, nata dall'incomprensione della necessità da parte di un precettore così colto di utilizzare uno strumento grammaticale molto semplice, suggerisce però la possibilità che tutti possano ricorrere a questo mezzo didattico. L'autore, nella speranza che il volume non sia utilizzato da João Soares solamente per gratificare il fatto

¹¹ Su questo argomento si veda già M. Russo, *La rappresentazione dell'universo portoghese nello spazio dialogico-narrativo dell'opera linguistica di João de Barros, in Fictions. Studi sulla narratività*, XII, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2013, pp. 29-39.

che la grammatica sia dedicata al principe («por eu ter dirigido a su'alteza»), ritiene quindi che il metodo possa essere presentato in modo più estensivo anche ad altri fanciulli: la grammatica passa in tal modo da un ambiente limitato (la corte) a uno di più ampia estensione (le scuole del Regno), da libro di lettura privato a volume di ampia adozione. Il dialogo procede con modalità del tutto socratica attraverso frasi incisive e pressanti, per rendere il testo più trascinate e per coinvolgere maggiormente il lettore. Il figlio, con la funzione di suggeritore, presenta le domande che faranno poi da spalla alle risposte del genitore che non confuta, non contraddice, non si contrappone alle parole del figlio, sottolineandole piuttosto come per ribadire concetti già esposti. Il discorso procede così di risposta in risposta sulla direzione voluta dal padre che lascia però al discente la capacità autonoma di scoprire e indagare sulla realtà.

La conversazione apologetica formulata ha come fine quello di lodare la lingua portoghese. In questo contesto il dialogo si sviluppa in chiave diacronica affrontando dapprima concetti relativi all'origine del linguaggio, associata all'origine dell'uomo e a quella dei miti classici, presentando leggende e sacre scritture. Dopo questo preambolo il figlio incalza con le domande, spettando al padre fornire le adeguate risposte. Si capovolge così la piramide dialogica, assegnando al discente la formulazione della questione e al maestro/padre lo spazio della risposta, fornendo un sapere che viene però negoziato dallo stesso discente. Quando il padre infatti relaziona sulle tre lingue «princesas do mundo» (l'ebraico, il greco e il latino) e su quelle all'epoca ritenute le più significative (l'italiano, il francese e lo spagnolo), l'intervento quasi spasmodico del figlio induce il padre a riflettere su aspetti lessicali e ortografici, sul concetto di primato di una lingua rispetto a un'altra, sulla distanza dalla comune fonte latina. Ed è persino il figlio a suggerire al padre l'ampliamento delle sue considerazioni con una riflessione che induce a dedurre che il portoghese sia migliore dello spagnolo perché dotato di maggiore duttilità nell'espressione letteraria. «Muitos dizem – suggerisce infatti il figlio – que a lingua espanhól é desfalecida de vocábulos». Un generico («muitos dizem») sollecita il padre a riflettere su una *vox populi* che si fa verità nel momento in cui vengono chiamate in gioco la duttilità della lingua portoghese e la sua capacità di essere usata in tutti i generi. Nel dialogo è cioè il più piccolo a farsi portavoce di una collettività che viene poi riconosciuta come tale anche dal maestro, ma che non sarebbe stata identificata se non su sollecitazione del discepolo. Il dialogo si muove in tal modo su una linea verticale che dal basso (discepolo) spinge verso l'alto (il maestro) dopo una ricognizione in senso orizzontale, muovendosi tra coloro che diventeranno in questo contesto i lettori ideali.

Il grammatico e storiografo portoghese offre poi alcuni cenni che mettono in evidenza quel processo di ibridismo culturale che connoterà la lingua portoghese. All'idioma lusitano non mancano neppure «vocábulos» per esprimere qualsiasi contenuto: una lingua perciò in cui non sarebbe diffi-

cile ricorrere al neologismo. «A lingua Portuguesa – dice ancora il figlio –, onde desfalecer com verbo ou nome que *comprenda* em breve alguma cousa, poderá formár algum verbo aprazível á orelha [...]?» (f. 56). Per incalzare subito dopo: «Logo per essa maneira nos faremos copiósos de vocábulos, e recebidos em uso, ficár-nos-ão tam próprios como sam os latinos que óra temos, que se tomáram per esse módo» (f. 56), offrendo cioè la spiegazione che i termini nuovi creati su base latina potranno poi essere assimilati nella lingua portoghese così come lo furono i vocaboli stranieri già presenti nella lingua corrente¹². Da João de Barros proviene persino l'incitamento metodologico a tradurre opere dal latino al portoghese perché è solo attraverso la traduzione che la lingua si arricchisce, innalzando il suo livello lessicale e formale (f. 56). Così, partendo dalla costruzione linguistica dei neologismi, il grammatico portoghese pone in risalto il valore della traduzione come cammino fondamentale per assumere la plasticità della forma, per giungere poi all'assimilazione di prestiti nel tempo e nella sua attualità, come gli arabismi, entrati durante le invasioni berbere, che iniziano per *ál-* e *xá-* e che terminano in *-z* («os quaês sam moriscos», f. 56), e termini di nuova assimilazione provenienti dall'Asia che vengono utilizzati da coloro che «naquellas pártes andáram» in modo così naturale da sembrare appartenere alla stessa lingua portoghese: «chatinár, por mercadeiár, Beniága, por mercadoria, Lascarim, por hómem de guerra, çumbáya, por mesura e cortesia: e outros» (ff. 56r e v)¹³. Il grammatico e storiografo portoghese offre così pochi cenni che mettono tuttavia in evidenza quel processo di ibridismo culturale che connoterà la lingua portoghese.

L'apice del discorso dialogico viene raggiunto da João de Barros nel momento in cui prevede, con piglio profetico, la diffusione in tutto il mondo della lingua portoghese, dei costumi lusitani e della religione cattolica: «As armas e padrões portugueses póstos em Africa, e em Asia, e em tantas mil ilhas fóra da repartiçám das tres pártes da terra, materiáes sam, e pode-ás o tempo gastar: però nã gastará doutrina, costumes, linguágem, que os portugueses nestas terras leixárem» (f. 58). Il figlio incute ancor più vigore alle parole del padre/maestro, sostenendo che i prestiti linguistici potranno assumere quasi la funzione di bottino di guerra del «vençedor e nam vençido», prevedendo che la lingua oltrepasserà il tempo e lo spazio: «mais póde durár hum bom costume e vocábulo, que *hum* padrão» (f. 58). Trentadue anni dopo sarà pubblicato il poema epico camoniano che si avvarrà quindi di una lin-

¹² Sulla modalità di costruzione della parola vista dagli occhi dei grammatici portoghesi del Cinquecento cfr. J.R.F. Bessa, *A "formação de palavras" na visão dos gramáticos portugueses do século XVI*, «Revista de Letras» (Fortaleza), 1979-80, 2/3 (2/1), pp. 32-58.

¹³ Su queste considerazioni di João de Barros relativamente ai prestiti lessicali dal mondo asiatico cfr. M.L. Carvalhão Buescu, *O Estudo das Línguas Exóticas no século XVI*, ICALP/Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa 1983.

gua nazionale già codificata sia da Fernão de Oliveira sia da João de Barros: il suo incipit sarà proprio molto simile alle parole usate da Barros «As armas e os Barões assinalados», che ben evoca «As armas e padrões portugueses».

Il *Diálogo* del grammatico portoghese, precedendo di pochi decenni l'epopea nazionale di Luís de Camões, pare mettere in guardia i portoghesi sull'impatto culturale, sociale e anche linguistico che il contatto con l'altro andrà inevitabilmente a generare; sulla necessità di un cambiamento rapido che accompagni il passo con i tempi; sull'innovazione che il mondo portoghese andrà a vivere in una appartenenza dilatata. Si fa strada in João de Barros la coscienza di una acquisita estensione territoriale e con essa l'importanza della diffusione del credo cattolico e della lingua che lo diffonderà nei luoghi sino a quel momento non cristiani, divenendo in tal modo un efficace strumento di persuasione religiosa.

Lo studio della lingua lusitana sarà inoltre utile anche agli stessi portoghesi che potranno da un lato imparare a parlare e scrivere meglio la propria lingua e dall'altro apprendere con più facilità anche il latino, spiegato e raggiunto attraverso la mediazione della lingua portoghese. La lingua latina non costituirà quindi più il punto di partenza ma quello di arrivo e il suo apprendimento sarà reso possibile da un idioma comune più agevole e di uso quotidiano. Il dialogo esplicita quindi anche problematiche di natura pedagogica e didattica.

Trentaquattro anni dopo, Pero Magalhães de Gândavo (1540-1579) nel suo *Diálogo em defesa da língua portuguesa*¹⁴, pubblicato nel 1574, pur creato su modello del precedente *Diálogo* di João de Barros, esprime in modo palese l'esistenza di contraddizioni interne al Paese e la fatica di continuare ad affermare una lingua spesso sopraffatta dalla presenza del castigliano. Il titolo è indicativo a questo riguardo: la lingua portoghese è ora costretta a difendersi e lo strumento dialogico è utilizzato ancora una volta come forma letteraria per sollecitare le coscienze nazionali. Quella *vox populi*, che all'epoca di João de Barros riteneva essere la grammatica uno strumento educativo del principe, è chiamata ora a difendere la sua identità riconoscendo la lingua come una forza di autonomia e di indipendenza di fronte a un go-

¹⁴ Versione digitale: <<http://purl.pt/12144>>. Cfr. Pero Magalhães de Gândavo (1574), *Regras que ensinam a maneira de escrever e orthographia da lingua portuguesa; com hum Dialogo que a diante se segue em defensam da mesma lingua*, Ed. prep. por M.L. Carvalhão Buescu, Oficina de Antonio Gonsalvez, Lisboa 1981; R. von Nagel, *Die orthographieregeln des Pêro de Magalhães de Gândavo*, in «Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte», Herausgegeben von Hans Flasche, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster Westfalen 1969, 9, pp. 110-35. È stata attualmente inserita in rete anche la tesi di 'mestrado' di C.P. Vicente, *Dois Diálogos no Renascimento Português: João de Barros e Gândavo*, Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), presentata presso l'Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2008, consultabile in <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/VicenteCP.pdf>>.

verno ormai dipendente dalla centralità castigliana. Nell'opera di Gândavo i due protagonisti parlano ciascuno la propria lingua: Petronio in portoghese e Falencio in castigliano. Un dialogo bilingue dunque che mette in evidenza la padronanza dei due idiomi da parte di un Portogallo colto che pur difende la propria identità di lingua oltre che di nazione. Petronio, portoghese, apre e chiude il dialogo, attraverso 13 battute, intervenendo una volta in più rispetto a Falencio. La scelta dei nomi dei due protagonisti è significativa. Mentre il primo, Petronio, quello portoghese, calca le orme dello scrittore latino di età neroniana cui si è già accennato come autore di quella *Cena trimalchionis* in cui non mancano dialoghi ricchi di barbarismi; l'altro, Falencio, il castigliano, designa, al maschile, 'fallimento', 'mancanza', 'errore', 'carezza', 'privazione' (in portoghese *falência*). Nella scelta del nome vi è quindi insito l'andamento del dialogo creato da Pero de Gândavo, che è chiamato a mettere in evidenza ancora una volta attraverso un gioco di botta e risposta tutte le inesattezze di quanti giudicano la lingua portoghese inferiore a quella spagnola. Il discorso procede, quasi a mo' di tribunale, tra asserzioni e confutazioni, avendo ovviamente la meglio Petronio in fase conclusiva.

Petronio riprende i concetti barrosiani arricchendoli di nozioni e giudizi paralleli, mettendo però particolare enfasi sulla concezione che i propri Portoghesi hanno della loro stessa lingua, considerandola spesso "ruim", "grosseira", "tosca" e "barbara": l'autore attraverso il protagonista portoghese, cerca cioè di ridestare una coscienza nazionalistica, invitando – in un particolare momento storico di unità della Penisola Iberica – a una non denigrazione di quanto il popolo invece possiede. Da questo punto di vista quindi il dialogo impiantato da Pêro Magalhães de Gândavo, in un momento di necessità di rin vigorimento dell'identità nazionale, assume connotati decisamente politici. L'autore/Petronio riconduce i giudizi negativi alla qualità portoghese di affezionarsi maggiormente alle altre terre che non alla propria, alla capacità di saper guardare altrove, differentemente dalle altre nazioni: «esta nação Portuguesa pela mayor parte, he mays affeçoada ás cousas dos outros Reynos, que ás da sua mesma natureza, couda que se não acha nas outras nações». Una sottolineatura, questa, che richiama però l'attenzione del lettore sul poco attaccamento del portoghese alla propria terra. L'accusa successiva (che giunge per bocca di Falencio) è rivolta soprattutto a «hombres Portugueses muy principales, y de grandes ingenios» i quali «escribieron, y aun oy dia escriben sus obras en castellano». Petronio si difende così proponendo una lingua viva e colta, per la quale non c'è bisogno di ricorrere alle diversità rispetto al latino, in quanto tutte le lingue volgari se ne discostano per alcuni tratti e vi somigliano per altri.

Il dialogo gandaviano si conclude ovviamente assegnando la vittoria alla lingua lusitana, ma i dialoganti si riconoscono «amigos como sempre lo fuimos», riconoscendo quindi al dialogo (nel parlare tra e con) la capacità di armonizzare le varie componenti sociali anche in momenti politicamente conflittuali.

Ciências naturais e ciências divinas no pensamento do Padre António Vieira

Silvano Peloso

Università di Roma "La Sapienza"

Dia 6 de Fevereiro de 1608: António Viera vem ao mundo numa Lisboa que, juntamente com Sevilha, em pouco tempo se tinha tornado uma das metrópoles das rotas e do comércio marítimo mundial, desde que, com o tratado de Tordesilhas (1494), as linhas de expansão dos Descobrimentos portugueses a Leste e espanhóis a Oeste, se encontram e se juntam, em meados do século XVI, na área das ilhas Molucas e das Filipinas, fechando o círculo de expansão ibérica em torno do globo terrestre. Nesta altura, as caravelas e os galeões portugueses e espanhóis cursam o mundo inteiro. É o momento da superação de crenças milenares, da descoberta de novos horizontes, da formação de uma nova noção do espaço aberto à conquista humana. No mesmo ano do nascimento de Vieira, Francis Bacon inicia a preparação do *Novum Organum*, Galileo Galilei descobre a forma parabólica do movimento dos projéteis e Johannes Képler, o grande astrónomo alemão, publica em Halle o *Tratado sobre os Cometas* (*Bericht von Kometen*). Mas será o ano seguinte, 1609, que virá a ser considerado um dos mais importantes de toda a história da ciência, e em particular da astronomia. De fato, foi nesse ano que o próprio Képler publica em latim a *Astronomia Nova*, obra na qual expõe o resultado das suas pesquisas sobre as duas primeiras leis do movimento dos planetas, enquanto Galilei aponta o seu telescópio para o céu obtendo resultados revolucionários: os montes e vales da lua, a multiplicação infundável do número das estrelas, o aparecer inesperado dos satélites de Júpiter: novas descobertas, enfim, que, na prática, constituíam a demonstração experimental da superação do velho paradigma aristotélico-ptolemaico.

Estes resultados, divulgados em 1610 nas páginas em latim do *Sidereus Nuncius*, valem a Galilei, no ano seguinte, a entrada na Accademia dei Lincei, fundada em Roma pelo jovem príncipe Federico Cesi em 1603, bem como uma notoriedade internacional que se espalha em todas as direções. Efetivamente, o clamor provocado pelas novas descobertas corre logo pelo

mundo inteiro, e se o embaixador inglês em Veneza se apressa a comunicar ao rei Jaime I «a notícia mais estranha alguma vez recebida de algum ponto da terra»¹, num instante, e sobretudo graças aos novos circuitos comerciais e culturais criados, como dissemos, pelos descobrimentos portugueses, o eco internacional multiplica-se. Em 1612 a obra de Galilei chega à Índia; três anos mais tarde é realizada uma sua síntese em chinês; em 1631 fala-se do telescópio na Coreia e cinco anos depois no Japão. Por fim, em 1640, o nome de Galilei era tão popular no oriente que mereceu uma transliteração em chinês, passando ele a chamar-se Chia-Li-Lueh.

De resto, o fato de Galilei, com o seu telescópio, se ter aventurado para além da esfera ptolemaica do fogo tinha logo incentivado os seus contemporâneos a pensar com muita naturalidade numa nova passagem das míticas Colunas de Hércules, numa viagem, desta vez ao céu, verdadeiramente inédita. E, se Képler comparava o movimento da terra ao de um «navigium» sulcando incessantemente as rotas do céu para contemplar o universo, as revelações do *Siderus Nuncius* eram por Tommaso Campanella associadas à descoberta do Novo Mundo na perspectiva de uma nova idade, que, segundo ele, já tinha sido anunciada no mundo clássico pelos versos proféticos da Medeia de Séneca e, no Novo Testamento, pelas profecias do Apocalipse (especialmente 21,1): «et vidi caelum novum et terram novam», versículo citado também por Vieira no memorável *Sermão da Epifania* (1662), onde os descobrimentos portugueses são associados a uma nova gênese e as empresas dos descendentes de Luso, se não chegam a pôr em causa a autoridade dos Padres da Igreja, a colocam, porém, numa diversa dimensão. Aspecto que, por outro lado, volta inúmeras vezes na obra de Vieira, como neste trecho do *Sermão da terceira domingo do Advento* de 1650²: «Nenhuma coisa houve mais assentada na antiguidade que ser inabitável a zona torrida; e as razões com que os filósofos o provavam, eram ao parecer tão evidentes que ninguém havia que o negasse. Descobriram, finalmente, os pilotos e marinheiros portugueses as costas da África e da América, e souberam mais e filosofaram melhor sobre um só dia de vista, que todos os sábios e filósofos do mundo em cinco mil anos de especulação. Os discursos de quem não viu são discursos. Os dictames de quem viu são profecias».

Nascem daqui aqueles pressupostos de uma «filosofia própria» e de uma «teologia própria» que Vieira reivindica orgulhosamente perante a Inquisição: «indo estudar Filosofia de idade de vinte anos, no mesmo tempo compus uma *filosofia própria*; e passando à Teologia, me consentiram os meus preladados que não tomasse postila, e que eu compusesse por mim as maté-

¹ A. Battistini, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 22.

² Em *Sermões*, tomo V, 1689, 112-113.

rias»³. Da mesma maneira, num contexto completamente diferente, Galileu Galilei, logo depois da publicação do *Sidereus Nuncius*, tinha falado de uma «scienza interamente nuova e da me ritrovata sin dai primi principi», base, continua Galilei, de uma «filosofia própria» contraposta «aos filósofos dos livros e aos professores», num século, comentará Tommaso Campanella, «ch'ha più istoria in cento anni che non ebbe il mondo in quattromila»⁴.

Contudo, um tempo dramático e profundamente atormentado, como sabemos, inaugurado em 17 de Fevereiro de 1600 pelos sinistros clarões da fogueira de Campo de' Fiori, em Roma, que pareciam reduzir a cinzas os mundos infinitos de Giordano Bruno, dominicano excomungado pela Igreja Católica, mas também pelas igrejas Calvinista e Luterana, onde tinha inutilmente procurado refúgio. Quanto a Tommaso Campanella, seu companheiro na prisão de Castel Sant'Angelo em Roma nos últimos anos do século XVI, ele também foi sujeito a interrogatório e a tortura nas prisões de Roma e depois de Nápoles, de onde apenas se virá a salvar fazendo-se passar por louco, e onde, ainda assim, acabará por transcórrer vinte e sete anos da sua vida. No entanto, o próprio Campanella não renunciará, em 1633, a defender Galileu no processo que lhe foi intentado pela Inquisição romana e que virá a concluir-se, naquele mesmo ano, com a sua condenação e retratação. Diferente posição tomou René Descartes que, numa carta de Janeiro de 1634, sob o efeito daqueles acontecimentos, confessa ter tido a tentação de queimar todos os seus papéis e assume como divisa o moto «bene vixit qui bene latuit».

De resto, após a tragédia de Campo de' Fiori, tinha-se imediatamente aberto um debate sobre se ao filósofo de Nola (isto é Giordano Bruno), mais do que a defesa tenaz da sua fé e das suas convicções, não teria sido mais conveniente aquela «dissimulação honesta», para usar uma expressão de Torquato Accetto, que constituiu a arma com que algumas das grandes figuras do período tentaram resistir à intolerância e ao fanatismo sem abandonar a luta, e que o mesmo Descartes sintetizava numa outra expressão famosa: «No momento de subir ao palco mundano, avanço mascarado»⁵. Isto não impediu, todavia, que a sua filosofia fosse condenada em todos os Países Baixos em 1656 e incluída no Index da Igreja Católica em 1663, justamente o ano em que António Vieira foi chamado a depor perante o tribunal de Coimbra. O mesmo Vieira, aliás, não ignorava a obra de Descartes e temos um testemunho disso em relação à sua hipótese sobre a cauda do arco-íris, se é verdade que no *Sermão do Santíssimo Sacramento*, pregado em Lisboa em 1645, oito anos depois da publicação dos *Meteoros* (1637) de Descartes,

³ Padre A. Vieira, *Obras Escolhidas*, prefácios e notas de António Sérgio e Hernani Cidade, Vol. VI, Sá da Costa, Lisboa 1952, p. 158.

⁴ R. Romeo, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1989, p.140.

⁵ P. Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 150-153.

ele retomava a teoria do filósofo e matemático francês: «Na íris ou arco celeste, todos os nossos olhos jurarão que estão vendo variedades de cores: e contudo ensina a verdadeira filosofia que naquele arco não há cores, senão luz e água».⁶ Mais tarde, e num século em que autorizados autores como Jacques Bossuet ainda consideravam o arco-íris como «um dos principais ornamentos do trono de Deus», Vieira explicava em outro passo: «O rústico, porque é ignorante, vê muita variedades de cores no que ele chama Arco da Velha; mas o filósofo, porque é sábio e conhece que até a luz engana (quando se dobra), vê que ali não há cores, senão enganos corados e ilusões da vista» (*Sermão da Quinta Quarta Feira de Quaresma*, 1669)⁷.

Em todos estes exemplos Vieira revela-se uma mente aberta às novidades que se anunciavam no campo da ciência e por isso, com certeza, não podia deixar de levar em consideração, mesmo mantendo sempre uma atitude de prudência, as teorias e as descobertas de astrónomos como Copérnico, Képler e Galilei. A astronomia, aliás, dentro das disciplinas ligadas à chamada filosofia natural, ocupava neste momento o primeiro lugar em relação à problemas ligados à natureza, movimento e localização dos vários corpos celestes, mas sobretudo à questão fundamental do movimento da terra, aberta em 1543 pela publicação em Nuremberg do *De Revolutionibus orbium coelestium* de Nicolau Copérnico. Na realidade a questão não era tão nova e revolucionária, como aparecia naquele momento, também em função das polémicas que suscitou. No início do século III a.C., Aristarco de Samo, citado pelo seu contemporâneo Arquimedes, afirma que a terra é uma esfera como o sol e a lua e gira em volta do sol, enquanto as estrelas, que não parecem de todo mover-se, devem estar a uma imensa distância da terra. Em 1543, a publicação do *De Revolutionibus* assinala o início da era copernicana, e contudo a hipótese heliocêntrica de Copérnico está ainda integrada num sistema fundamentalmente ptolemaico, e portanto mais antiquada do que a de Aristarco. Como afirma o astrofísico Riccardo Giacconi (Prémio Nobel em 2002), aconteceu que a partir de Platão, através de Aristóteles e Hiparco e até Ptolomeu, a astronomia tinha-se separado do mundo natural, para mais tarde se transformar em dogma religioso, quando o sistema filosófico aristotélico foi adotado pelos teólogos cristãos. Desta forma, não houve nenhum progresso substancial na astronomia durante mais de mil anos. Acrescentamos que António Vieira, como já Galilei, do qual porém não resultam referências à antiga astronomia dos gregos, já tinha individuado o problema e as suas causas: «Opinião foi antiga de muitos filósofos que não era o Sol o que se movia e dava volta ao mundo, senão que permanecendo sempre fixo e

⁶ Padre A. Vieira, *Sermões*, Tomo I, João da Costa, Lisboa 1679, 200b-201a. Daqui em diante as demais citações virão em forma abreviada, referidas sempre a esta *editio princeps*.

⁷ Ivi, 659a.

imóvel, esta Terra em que estamos é a que sem nós o sentirmos se move e nos leva consigo [...] Mas esta opinião, ou imaginação matemática, assim como ressuscitou em nossos tempos, assim foi também condenada como errónea, por ser expressamente encontrada com as Escrituras divinas...» *Sermão da Domingo Décima Sexta depois de Pentecostes* (1648-1652?)⁸.

Mente aberta, como vimos, às novidades provenientes do âmbito científico, Vieira não poderia deixar de nutrir alguma simpatia por Copérnico e pelas novas correntes da astronomia, mas prefere manter sempre, visto todos os problemas com a Inquisição, uma atitude de prudência: «Copérnico, insigne matemático do próximo século, inventou um novo sistema do mundo, em que demonstrou, ou quis demonstrar (posto que erradamente), que não era o sol o que se movia e rodeava o mundo, senão que esta mesma Terra em que vivemos, sem nós o sentirmos, é a que se move, e anda sempre à roda [...] E a maravilha deste novo invento, é que na suposição dele corre todo o governo do universo, e as proporções dos astros e medidas dos tempos, com a mesma pontualidade e certeza com que até agora se tinham observado e estabelecido na suposição contrária». E finalmente conclui: «Escolhei das duas opiniões qual quiserdes...» (*Sermão da Primeira Domingo do Advento* Capela Real, 1652)⁹. Vieira, portanto, mesmo apreciando a «maravilha deste novo invento», mas levando em conta que naquele momento ainda não existia uma prova matemática certa do facto, preferiu deixar em aberto o problema, mesmo porque decifrar o céu significava sobretudo para ele desvendar os mistérios da terra; Galilei, como se sabe, defendia sobretudo a autonomia da «ciência nova» e por isso se chocou violentamente com a Inquisição. Curiosamente, numa outra ocasião de confronto com Galilei, o dado científico é a favor de Vieira. Vamos ver como se desenvolveram os fatos. No século XVII os cometas eram objeto de grande atenção entre os astrónomos sobretudo em relação à natureza, localização e movimentos deste fenómeno tão extraordinário, que, de um ponto de vista teológico, era considerado sinal e advertimento de Deus à humanidade. Vieira aceita completamente este ponto de vista no seu escrito *Voz de Deus ao Mundo, a Portugal e à Bahia*¹⁰; mas ao mesmo tempo, e isso talvez tenha passado um pouco despercebido, ele fornece preciosas informações de natureza astronómica tais como época, instante e local de observação, às vezes indicando também com razoável precisão a região do céu em que o corpo celeste tinha sido avistado. Desta maneira, observa o astrónomo brasileiro Ronaldo Rogério de Freitas Mourão¹¹, Vieira de certa forma pertence à história da

⁸ Em *Sermões*, Tomo V, 1689, 216a-216b.

⁹ *Sermões*, Tomo II, 1682, 443b.

¹⁰ *Sermões*, Tomo XIV, 1710, 225a-265b.

¹¹ R.R. de Freitas Mourão, *A visão astronómica do padre Antônio Vieira*, em «Brasilis» 1, julho/agosto de 2003, pp. 38-46.

astronomia, tendo sido o primeiro no mundo, por exemplo, a registrar o cometa que, em 27 de Outubro de 1695, apareceu no céu da Bahia e que deu origem à já referida obra sobre os cometas, em relação aos quais ele procura também uma explicação de natureza física, em razão das suas leituras e dos contatos com os diversos ambientes jesuítas com os quais conviveu. E aqui podemos voltar ao confronto a distância com Galilei, onde as partes ficam, curiosamente, invertidas: o matemático e astrónomo se manifesta como grande orador, e o famoso pregador ganha a partida em termos científicos. Como se sabe, uma das obras primas de Galileo Galilei é *Il Saggiatore* (Accademia dei Lincei, Roma 1623), um texto, aliás, de grande valor em termos retóricos e literários que valeu a Galilei o título de maior prosador em língua italiana a ele atribuído por Italo Calvino; mas uma obra, também, que, em termos científicos, contém não poucas falhas, a maior das quais é considerar o cometa não um corpo celeste, como já tinha proposto o astrónomo dinamarquês Tycho Brahe (1546-1619), mas uma pura aparência, efeito óptico dos reflexos da luz solar sobre massas de vapores e de exalações da atmosfera terrestre: interpretação errada de origem aristotélica à qual Vieira se opõe, mesmo não tendo provavelmente conhecimento direto da obra de Galilei, no já citado escrito de 1695, no qual declara «desfeita, na escola de Aristóteles a opinião e modo com que diz são formados [os cometas]», não sendo fácil de crer, nem de entender que os vapores da terra e exalações do mar se condensem e acendam como se vê nos cometas¹². Na verdade o problema maior para os astrónomos do tempo era justificar o moto irregular dos cometas: na falta de provas científicas certas, Galilei responde que os cometas não existem, sendo só o resultado de um efeito óptico e Vieira, mesmo não aceitando esta hipótese, recorre a diversos autores cristãos para justificar que o curso deles é governado pelos anjos. Ambos de qualquer forma individualizam um tema fundamental que só mais tarde será enfrentado e resolvido graças ao progresso da matemática e da física e, mesmo com posições diferentes, tentam separar sem contrapor, ciência e teologia, que, em outras circunstâncias, Vieira reúne novamente em âmbito retórico quando, por exemplo, ele trata de temas religiosos através de metáforas astronômicas: é o caso do menino Jesus no *Sermão dos bons anos*: «aquele belo infante não é cometa, é planeta; não é terra subida ao céu, é Céu descido à terra»¹³.

O próprio *Sermão dos bons Anos*, pregado na Capela Real em Janeiro de 1642, abre um ano particularmente importante para Vieira e, curiosamente, para toda a história da ciência, e não apenas daquele período. No dia 8 do mesmo mês morre Galilei na sua casa de Arcetri, em Florença, e no dia de Natal, sempre de 1642, nasce Isaac Newton, o pai da física moderna, numa aldeia perdida do Lincolnshire, na Inglaterra. Além da circunstância tempo-

¹² *Sermões*, Tomo XIV, 230b.

¹³ *Sermões*, Tomo XI, 1696, 402a.

ral, o que liga estas três personalidades é, como vimos, a evocação de novas terras e novos céus já profetizados por Isaías (65, 17) e pelo Apocalipse de S. João (21, 1) que, a partir de finais do século XV e ao longo dos dois séculos seguintes, mas sobretudo durante o século XVII, estará no centro de um extraordinário debate que virá a envolver as ciências naturais e as ciências divinas, a fé e a razão, os testemunhos bíblicos e o método experimental. A partir, naturalmente, do conflito hermenêutico que se ia abrindo aos poucos entre os resultados da ciência nova e os princípios teológicos deduzidos da Bíblia; num panorama, de qualquer forma complexo, que implica um pluralismo de vozes e uma dialética interna rica em posições nem sempre convergentes, quer no âmbito da sociedade secular, quer dentro da própria Igreja. Assim, se Galilei objeta aos inquisidores que «embora a Escritura não possa errar, talvez algum dos seus intérpretes e expositores possa, de alguma forma, cometer alguns erros»¹⁴, Vieira responde ao tribunal – que o pretende julgar sumariamente – que todas as suas afirmações «se fundam em textos, razão e autores católicos e santos, que são os fundamentos especulativos e práticos de toda a probabilidade das opiniões»¹⁵. Uma resposta que remete para «gli ingegnosi e apparenti discorsi di probabilità» para que apela o velho Galilei, com expediente necessariamente ambíguo, no momento da sua retratação, e, mais genericamente, para aquela «estimativa dos graus de probabilidade e do modo de pesar as provas, as expectativas, as conjecturas, os indícios» que em Leibniz toma a forma de uma verdadeira lógica do provável¹⁶. Não será por acaso que os textos de lógica de Leibniz permaneceram em grande parte esquecidos na biblioteca real de Hannover, juntamente com o conjunto dos seus manuscritos, e só perto do final do século XIX começaram a ser estudados e publicados; um percurso de certa forma semelhante à longa história da *Clavis Prophetarum* que só nos nossos dias começou a receber nova luz.

Justamente enquanto Vieira trabalhava na sua *Clavis Prophetarum* em Roma, por volta de 1670, era publicado em Amsterdão, sem o nome do editor e com um local de edição falso, o *Tratado teológico-político* de Baruch ou Bento Spinoza; e na Inglaterra Isaac Newton terminava, exatamente no mesmo período, um *Tratado sobre o Apocalipse* que permaneceu inédito por mais de três séculos e que foi publicado pela primeira vez em 1994 na Itália por Maurizio Mamiani. Se Spinoza na sua obra afirmava que «o método de interpretação das Escrituras não difere do método de interpretação da Natureza», ancorando esse método, contudo, essencialmente à história, Newton dedicava-se com igual entusiasmo à interpretação das profecias bíblicas

¹⁴ A. Battistini, *Galilei e i Gesuiti*, cit., p.100.

¹⁵ Padre A. Vieira, *Representação perante o tribunal do SantoOfício*, edição de Ana Paula Banza, vol. II, Imprensa Nacional, Lisboa 2008, p. 470.

¹⁶ Cfr. sobre o assunto M. Mugnai, *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, Einaudi, Torino 2001.

e simultaneamente ao conhecimento do mundo natural. De fato, não resta hoje qualquer dúvida de que as *regulae philosophandi* da sua obra maior (os *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, Londres, 1687), graças à qual foi considerado o pai da física moderna, sejam na verdade um ajuste e uma simplificação das regras para interpretar as palavras e a linguagem das Escrituras, às quais são aplicadas pela primeira vez justamente no *Tratado sobre o Apocalipse*. Devemos ter em conta também que é considerável, e ainda hoje em grande parte desconhecido, o *corpus* dos manuscritos religiosos e bíblicos de Newton, censurado depois da sua morte pelas autoridades acadêmicas por ser considerado pouco científico e pelas autoridades religiosas por suscitar fortes e certamente não infundadas suspeitas de heterodoxia (talvez fosse por isso mesmo que Einstein professava acreditar «no Deus de Spinoza» e não no de Newton). Na verdade, para Newton a plena compreensão das leis da gravidade exigia a presença no universo de uma força espiritual, e não mecânica e, como para Leibniz, a investigação sobre a estrutura do universo não podia ser separada da investigação sobre «as intenções de Deus», pelo que as causas finais não servem só para admirar a sabedoria divina, mas também para «conhecer as coisas e utilizá-las». Como se sabe, Voltaire, grande admirador de Newton, de quem retomará a ideia de Deus como grande «relojoeiro do mundo», apresenta em *Candide* (Genebra 1759) uma sátira de Leibniz devido à sua tentativa de conciliar fé e razão na *Theodicea* (1710), sem saber que o autor dos *Principia* (isto é Newton) era também um teólogo que se considerava herdeiro dos profetas bíblicos. Voltaire faz assim o papel de um daqueles intérpretes que, numa imagem mordaz, ele próprio comparava aos gladiadores que combatiam vendados no anfiteatro romano. Mais uma razão para suspeitar que talvez o século das luzes tenha recebido parte do seu fulgor das disputas apaixonadas, atormentadas e nem sempre compreendidas do século anterior.

A confirmar-se a hipótese recentemente avançada, segundo a qual ao longo do século XVII podemos assistir não só a uma separação, mas também a uma posterior tentativa de conciliação sem precedentes entre religião, filosofia e ciência, e regressando finalmente a Vieira, podemos dizer que ele, como muitos outros, viria contribuir, após a aparente ruptura, para uma nova futura aliança entre princípios de fé e ciência nova, graças a uma leitura do profeta Daniel, e em especial de Daniel 12, 4, inovadora para a época. Como é sabido, neste passo o anjo recomenda a Daniel que mantenha em segredo as palavras e que sele o livro das profecias até ao momento estabelecido, acrescentando na Vulgata estas palavras: «pertransibunt plurimi et multiplex erit scientia», que Vieira traduz assim: «passarão muitos por elas, e haverá sobre a inteligência de seus mistérios grande variedade de ciências e opiniões»¹⁷.

¹⁷ Padre A. Vieira, *Livro Antepimeiro da História do Futuro*, na oficina de António Pedroso Galvão, Lisboa 1718, p. 194.

Segundo Vieira, portanto, o instrumento profético, inacessível aos homens no plano divino, torna-se um poderoso fermento de vida e de pensamento no plano humano, não só em função do que diz, mas também, e sobretudo, do que não diz, agindo em função de uma esperança de salvação que se concretiza através da fé, mas operando e procurando em concreto (*et multiplex erit scientia*) através da razão, numa história que ainda não atingiu o ponto da sua plena realização (consumação). A própria obscuridade da escrita, portanto, o sopro de mistério que a move e a anima, longe de constituir um obstáculo intransponível, representa o primeiro motor daquela Biblioteca de Deus que, segundo Leibniz, vive na mente do Criador e se exprime em infinitos mundos possíveis.

Se é verdade que este procedimento representa a base da exegese bíblica de Vieira, da sua leitura do tempo e da história como desenho da providência, ele salienta ao mesmo tempo a função desempenhada pelo instrumento profético não só relativamente à iluminação divina, mas também com base num ponto de vista que poderíamos definir racional, de que os próprios profetas foram os principais intérpretes e pelo qual, diz ele, «crescem e aumentam todas as ciências, não só as ciências naturais, mas também as divinas, que por isso se chamam e são ciências»¹⁸. Nada disto invalida que para Vieira o melhor intérprete das profecias seja sempre o tempo e que as profecias serão reveladas apenas no momento estabelecido por Deus: «*usque ad tempus statutum*», como diz o anjo ao profeta Daniel. Contudo, não será inútil o exercício exegético, através do qual as ciências naturais e divinas, fé e razão juntas e separadas, poderão progredir em função da esperança. Se Deus é infinita busca e infinita complexidade, (nisso o «imperador da língua portuguesa» antecipa Fernando Pessoa) investigar tudo de todas as maneiras pode ser um caminho privilegiado para aproximar-se ao Grande Mistério através de um progresso, que não desmente ou apaga o passado, mas que, pelo contrário, lhe aumenta os méritos e as finalidades: «Um pigmeo sobre um gigante pode ver mais que ele»¹⁹. «E se quisermos especular a razão desta providência – conclui finalmente Vieira e nós com ele – acharemos que não é outra senão a majestade e sabedoria e onnipotência divina, sempre admirável em todas as suas obras. Este mundo é um teatro, os homens as figuras que nele representam, e a história verdadeira de seus sucesso uma comédia de Deus, traçada e disposta maravilhosamente pelas idades de sua Providência»²⁰.

¹⁸ Ivi, p.168.

¹⁹ Ivi, p. 185.

²⁰ Ivi, pp. 197-198.

Il ruolo dell'Olanda e di Manila nella città di Macao del XVII secolo. La *Relaçam* di António Fialho Ferreira

Michela Graziani
Università di Firenze

Quando pensiamo, in ambito economico-commerciale, alla città di Macao di epoca moderna, il primo pensiero va inevitabilmente ai rapporti avviati tra Portogallo e Cina nel corso del XVI secolo; epoca in cui il Portogallo deteneva di fatto il monopolio di tali scambi¹. Se, invece, spostiamo l'attenzione al XVII secolo, il discorso si fa più complesso: in ambito iberico, per la situazione politica interna di dipendenza castigliana vissuta dal Portogallo; in ambito europeo, per la altrettanto tesa situazione politica causata soprattutto dalla Guerra dei Trent'anni (1618-1648)². Ma anche in ambito commerciale lo scenario europeo non era molto rassicurante per gli attriti tra Olanda e Portogallo causati da Castiglia, la quale vietando all'Olanda di commerciare direttamente con il Portogallo per l'acquisizione di spezie e merci orientali, indusse l'Olanda a intraprendere viaggi diretti in Estremo Oriente³.

A questo punto entra in gioco la città di Macao e il suo ruolo ricoperto nel corso del Seicento in ambito europeo, iberico e asiatico. A partire

¹ L'elenco sarebbe troppo lungo. Si riportano solo alcuni tra gli studi più significativi a riguardo: R. Ptak, *Sino-Portuguese Relations, circa 1513/1514-1550s*, in J.M. dos Santos Alves (coord), *Portugal e a China: conferências no II Curso Livre de Histórias das Relações entre Portugal e a China (séculos XVI-XIX)*, Fundação Oriente, Lisboa 1999, pp. 19-37; M. da C.F. Flores, J.P.O. e Costa, *Portugal e o mar da China no séc. XVI*, INCM, Lisboa 1996; R.M. Loureiro, *Fidalgos, missionários e mandarins: Portugal e China no século XVI*, Fundação Oriente, Lisboa 2000; L.F. Barreto, *Macao: Poder e saber séculos XVI e XVII*, Editorial Presença, Lisboa 2006, pp. 143-144, 149-152, 162-164, 167-170, 172-174, 176-178.

² Cfr. A.H. de O. Marques, *História de Portugal*, vol. II, Editorial Presença, Lisboa 1997, pp. 172-175; A.J. Saraiva, Ó. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto 2001, pp. 437-438, 444-445.

³ Cfr. C.A.M. de Jesus, *Macao Histórico*, Livros do Oriente, Macau 1990, p. 71

dal 1601⁴, al largo delle coste macaensi iniziano a comparire le prime navi olandesi della VOC⁵ (*Vereenigde Oostindische Compagnie*, Compagnia Olandese delle Indie Orientali) che si ripresenteranno nel corso degli anni⁶ a intervalli di tempo piuttosto regolari nel tentativo, mai riuscito, di impossessarsi della città asiatica per ampliare i loro commerci in Asia, soprattutto in Cina⁷.

⁴ Si tratta della flotta dell'ammiraglio olandese Van Neck, a cui seguì, nel 1604, quella dell'ammiraglio Van Waerwijck, come ricorda Montalto de Jesus. Cfr. C.A.M. de Jesus, *Macau histórico*, cit., p. 71.

⁵ Per approfondimenti sulla presenza degli olandesi nel sud-est asiatico nel Seicento e sugli attacchi ripetuti a Macao si rimanda a: C.R. Boxer, *Macau na época da Restauração*, Fundação Oriente, Macau 1993; R. Ptak, *The Chinese, the Portuguese and the Dutch in the tea trade between China and Southeast Asia (1600-1750)*, «Revista de Cultura» 18, 1994, pp. 5-19; B.B. da Silva, *Entre Goa e Macau: rivalidade luso-holandesa no século XVII*, «Boletim do centro de Estudos Marítimos de Macau» 2, 1989, pp. 85-102; E. van Veen, *Dutch trade and navigation in the south China sea during the 17th century*, «Revista de Cultura» 11, 2004, pp. 114-135; E. van Veen and L. Blussé, *Rivalry and conflict. European traders and Asian trading networks in the 16th and 17th centuries*, CNWS Publications, Leiden (NL) 2005. Si veda anche il seguente trattato seicentesco di Willem Janzoon Blaeu conservato presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona, W.J. Blaeu, *Het licht der zee-vaert daer-inne claerlyck beschreven ende afgebeeldet werden, alle de Custen ende Havenen, vande Westersche, Noordsche, Oostersche ende Middellandsche Zeeen. Oock van vele Landen, Eylanden ende plaetsen van Guinea, Brasilien, Oost ende West-Indien...*, Amsterdam, Ghedruckt by Ian Ianssoon, 1620. Utile è anche il volume bibliografico dei navigatori olandesi nell'Asia del XVII secolo, di Frederik Muller, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, F. Muller, *Mémoire bibliographique sur les journaux des navigateurs néerlandais, réimprimés dans les collections de De Bry et de Hulsius et dans les collections hollandaises du XVIIe siècle, et sur les anciennes éditions hollandaises des journaux de navigateurs étrangers, la plupart en la possession de Frederik Muller a Amsterdam. Rédigé par Petar Anton Tiele, conservateur à la Bibliothèque de l'Université de Leide. Avec tables des voyages, des éditions et des matières*, Amsterdam, Frederik Muller, 1867.

⁶ Sempre Montalto de Jesus ricorda che nel 1622, quando gli olandesi dovettero arrendersi dopo una estenuante battaglia contro i cannoni macaensi, tale vittoria non solo venne avvertita in tutta la città di Macao come una sorta di "miracolo" accompagnata da festeggiamenti e processioni, ma venne vista di buon occhio da Pechino tanto che «os chineses, ao conhecerem o valor guerreiro dos portugueses, prefeririam tê-los como amigos do que como inimigo e os tratariam com consideração. De facto, o vice-rei de Cantão, felicitando o Senado, oferecia agora tudo o que desejassem e dali em diante nunca mais os chineses se opuseram às medidas defensivas adoptadas pela colónia» (C.A.M. de Jesus, *Macau histórico*, cit., p. 87). Su questa battaglia cruciale per il futuro di Macao si vedano i seguenti studi: C.R. Boxer, *A derrota dos holandeses em Macau no ano de 1622: subsídios inéditos, pontos controversos, informações*, Escola Tipográfica do Orfanato, Macau 1938; Frei Á. do Rosário, *Ataque dos holandeses a Macau em 1622: relação inédita* (anotações por C.R. Boxer), Agência Geral das Colónias, Lisboa 194[?]; P. Carioti, *The 1622 Dutch attempt to conquer Macao in the International context of early 17th Century East Asia*, «Revista de Cultura» 15, 2005, pp. 123-137.

⁷ Cfr. C.A.M. de Jesus, *Macau histórico*, cit., p. 80.

Il *Viaggio*⁸ dell'ammiraglio Cornelius Matelief de Jonge compiuto in Cina dal 1605 al 1607, e da lui scritto in terza persona, ci offre un esempio significativo per comprendere meglio il clima di ostilità, di inganni e prese di giro, vissuto dagli olandesi in prima persona a Macao per conto dei cinesi e dei portoghesi con i quali gli olandesi sono entrati in contatto nell'enclave asiatico e che all'epoca erano i "signori incontrastati" dei mari del Sud della Cina, oltre che alleati commerciali.

[...] Van der Broeck asked why it was so, to which they replied that a Chinese had made him understand that the Dutch were bad people, and another Chinese, who was drunk, said that there were a lot of Dutchmen in our junk bringing a trunk full of money to be offered to him. It was then that he felt strongly offended. In short, these people knew how to play their games and invent so many tricks as if they had studied Machiavelli. [...] The Portuguese were fresh and somehow in their territory, at least in the territory of their friends, and the Dutch had neither of these advantages. They were in the middle of enemy country⁹.

Tuttavia, gli olandesi non hanno solo subito pressioni e difficoltà, come riportato dal *Viaggio* di Jonge, ma anche attaccato ripetutamente l'enclave asiatico, arrivando a conquistare, nel corso del Seicento, molte roccaforti asiatiche portoghesi. Inoltre, non va dimenticato che anche gli olandesi hanno cercato, invano, di fondare delle colonie in Sud America (in Brasile o in Cile) con l'intento di avere delle proprie basi d'appoggio per i viaggi commerciali in Asia, ostacolando così i commerci dei portoghesi a Macao e dei castigliani nelle Filippine. Riuscirono però ad arrivare a Manila con l'obiettivo di saccheggiare imbarcazioni cinesi che periodicamente partivano cariche di merci orientali verso i territori spagnoli sudamericani. Una prova di queste intenzioni ferme e decise da parte dei "diavoli rossi" (questo era l'epiteto rivolto agli olandesi da parte dei cinesi per il colore rosso dei capelli e della barba) ci viene fornita dal viaggio¹⁰ dell'ammiraglio olandese Joris van Spielbergen, arrivato a Manila il 9 febbraio 1615.

On that day [ninth of February] we anchored in the entrance of the Strait of Manila. [...] We requested from them some victuals to replenish our stock, but this was refused to us because, so they said, they knew quite well

⁸ Il *Viaggio*, scritto in nederlandese dall'ammiraglio olandese Cornelius Matelief de Jonge (1569-1632), è stato pubblicato in prima edizione a Rotterdam nel 1608. Il passaggio indicato in lingua inglese si deve alla traduzione di Maria Manuela da Costa Silva dall'edizione in lingua francese pubblicata ad Amsterdam nel 1725.

⁹ C.M. de Jonge, *Voyage to the China Coast, 1607*, «Revista Cultura» 12, 2004, pp. 78, 80.

¹⁰ Il resoconto di questo viaggio, scritto in olandese dal capitano Jan Cornelossoon, è stato pubblicato in prima edizione nel 1619 a Leiden (Paesi Bassi). La citazione riportata in lingua inglese e tradotta da Gijs Koster proviene dall'edizione olandese pubblicata ad Amsterdam nel 1943.

that we had come with no other aim but to fight the Spaniards, their allies. [...] On the 19th in the evening we anchored close to the large island called Luzon, on which the city of Manila is situated. The same evening the plenary council convened to deliberate on what would be best to do in this situation. [...] It was our intention to capture a Spaniard to hear from him about what we had learned in Capul, namely that a Spanish fleet had already been long in Manila awaiting our coming, something we had thus far not been able to verify¹¹.

Nel Seicento, poi, Macao entra nelle mire espansionistico-commerciali anche di Manila¹² e in senso più ampio di Castiglia per il desiderio di essa, mai realizzato, di stringere rapporti commerciali duraturi con i cinesi¹³ (proprio come avevano fatto i portoghesi nel secolo precedente). Infatti, l'eventuale occupazione dell'enclave asiatico avrebbe agevolato il traffico commerciale dell'argento tra Asia e America del Sud di cui Castiglia deteneva il monopolio, garantendo un migliore supporto logistico per raggiungere Pechino. Tale obiettivo sarebbe stato agevolato anche dalla presenza dei padri gesuiti spagnoli¹⁴ che risiedevano all'epoca a Macao e che avrebbero potuto intercettare meglio con i funzionari dell'Impero di Mezzo. Il tentativo di Castiglia era quindi duplice: 1. rendere legittima la rotta Macao-Manila, esistente già dalla fine del XV secolo seppure in forma clandestina per le politiche economiche contrastanti tra Portogallo e Castiglia, e 2. ampliare i propri commerci tra le Filippine e il Giappone.

Significativo, a riguardo, è il *Trattato* di Gaspar de San Agustin edito a Madrid nel 1698, nel quale viene illustrato il motivo iniziale che spinse Castiglia a intraprendere viaggi commerciali in Asia e che risiede nello storico antagonismo politico con il Portogallo,

¹¹ J. Corneloszon, *Joris van Spielbergen in Manila and the Moluccas, 1615*, «Revista Cultura» 12, 2004, p. 82.

¹² Si ricorda brevemente che se i portoghesi si sono insediati stabilmente a Macao a partire dal 1557, i castigliani si sono insediati a Manila a partire dal 1565. Per approfondimenti sulle mire espansionistiche di Castiglia verso l'Asia si vedano i seguenti trattati seicenteschi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona: *Conquista de las Islas Malucas al rey Felipe III*, por Bartolomé Leonardo de Argensola, 1609; *Sucesos de las Islas Philipinas dirigidos a Don Christoval Gomez de Sandoval y Rojas, duque de Cea*, por Antonio de Morga e Samuel Stradanus, 1609. Si veda anche lo studio di M.R. Lourenço, *O lugar das Filipinas na memória da gesta castelhana na Ásia nos inícios do século XVII: Os casos de Bartolomé Leonardo de Argensola e de António de Morga*, «Revista Cultura» 28, 2008, pp. 113-131.

¹³ Cfr. R. d'A. Lourido, *Portugueses e espanhóis em Macau e Manila com os olhos na China*, «Revista de Cultura» 7, 2003, pp. 26, 31; M. Ollé i Rodriguez, *Manila in the Zheng Clan Maritime networks*, «Revista de Cultura» 29, 2009, pp. 90-103.

¹⁴ Cfr. C.A.M. de Jesus, *Macao histórico*, cit., p. 53; F. Villarroel, *Religious linkages between Macao and the Philippines*, «Revista de Cultura» 9, 2004, pp. 86, 97; M. Ollé i Rodriguez, *A inserção das Filipinas na Ásia oriental*, «Revista de Cultura» 7, 2003, pp. 6-22.

[...] como las Islas del Maluco y las otras, donde los Portugueses sacaban la especeria, pertenecian à la demarcacion de Castilla, segun la reparticion del Pontifice Alexandro Sexto, y que se ofrecian à buscar camino para ir à ellas por el Oceano Occidental sin tocar en la derrota que llebaban los Portugueses para la India, passando para esto al Mar del Sur, por un Estrecho hasta entonces por nadie descubierto¹⁵.

La scoperta della rotta asiatica spagnola “settentrionale” (dal Messico verso le Filippine attraversando l’Oceano Pacifico) in confronto a quella “meridionale” portoghese (dal Capo di Buona Speranza verso l’India attraversando l’Oceano Indiano), sempre secondo Agustin, si deve a Padre Andrés de Urdaneta, il quale arrivò nelle Filippine nel 1565 e

fue el primero que dispuso la vuelta de estas Islas subiendo à los trinta y seis grados al Norte, à passar la Cordillera de las Islas de los Ladrones y reconocer la cabeça del Japon y de alli subiendo hasta los treinta y ocho grados en busca de los vientos Noruestes [...] en que se conoce su grande valor y ciencia en la Arte Nautica por la disposicion de tan arduo viage y absolutamente los es mas que todos, aunque entre el que los Portugueses hazen à la India Oriental por el tempestuoso Cabo de Buena Esperança¹⁶.

Quindi, nel Seicento, la Cina diventa l’obiettivo utopico dei numerosi tentativi espansionistici da parte di olandesi e castigliani, e Macao si trasforma nel denominatore comune da conquistare per il raggiungimento di tale obiettivo. Felicemente per Macao e per i portoghesi, tali tentativi non andarono mai in porto, per vari motivi¹⁷: in primo luogo per l’appoggio dei vicerè dell’India, dei funzionari portoghesi presenti sul territorio macaense e dei cinesi, i quali nel XVII secolo continuarono a vedere nei portoghesi gli unici “amici” sicuri di cui fidarsi. Ogni altro “barbaro” occidentale era un possibile nemico, in particolare gli spagnoli, visto che avevano annesso il Portogallo alla loro corona “con la forza”, non per successione naturale, e

¹⁵ *Conquistas de las Islas Philipinas: la temporal por las armas del Señor Don Phelipe Segundo El prudente; y la espiritual por los religiosos del Orden de Nuestro Padre San Augustin: fundacion y progressos de su provincia del Santissimo Nombre de Jesus. Parte primera dedicada a la Excelentissima Señora Dona Maria de Guadalupe Lancastre y Cardenas, Duquesa de Aveiro, Arcos, Maqueda. Escriviala el Padre Fray Gaspar de San Augustin, natural de Madrid, Procurador General de dicha provincia del Santissimo Nombre de Jesus, Secretario y Difinidor della y Comissario del Santo Oficio, en Madrid, en la Imprensa de Manuel Ruis de Murga, Año de 1698, Libro I, Cap. I, Descubre Vasco Nuñez Balboa el Mar del Sur y trata Hernando de Magallanes descubrir estas Islas del Oriente*, p. 6, Biblioteca Nacional de Portugal [d’ora in poi BNP], hg-2369-v.

¹⁶ Ivi, Cap. XXIX, *Despacha-se la Nao Capitana à la Nueva España à cargo del nieto del Governador Felipe de Salcedo: embarca-se en ella el Padre Fray Andrés de Urdaneta y Fray Andrés de Aguirre y queda por Prior el Padre Fray Diego de Herrera y el padre Urdaneta descubre el viage de la Nueva España*, p. 134.

¹⁷ Cfr. C.A.M. de Jesus, *Macau histórico*, cit., p. 59

per questo ritenuti «malfeitores e corsários»¹⁸. In secondo luogo, per la fedeltà¹⁹ della città di Macao dimostrata nei confronti della Madrepatria. Il momento più difficile ebbe luogo con la salita al trono di Filippo II, quando Macao stava per cedere e “sottomettersi” anch’essa a Castiglia, ma grazie ad alcuni gesuiti e al vescovo Belchior Carneiro che si riunirono nel 1583 per deliberare una nuova forma di governo adatta a Macao, nel 1586 il Senato indiano, nella figura del viceré D. Duarte de Meneses, conferì a Macao la categoria di “città” e il nome di «Cidade do Nome de Deus do Porto de Macau na China»²⁰.

Un esempio utile e interessante per comprendere ulteriori dettagli sulla città di Macao seicentesca (nello specifico del 1639), oltre all’opinione dei cinesi nei confronti dei portoghesi e degli olandesi dell’epoca, ci viene fornito dal viaggio da Manila a Macao compiuto dal frate agostiniano, nonché missionario Apostolico in India, Sebastião Manrique tra il 1637-1639 (ma pubblicato nel 1649 nel monastero di S. Agostino a Roma), di cui riportiamo un estratto:

Por mais priessa que se davan los Portugueses en se partiren para Macan, los primeros no podimos salir si no a los 29 de Maio del mismo año de treynta y nueve en un junco de un Portugues de Macan por nombre Diogo Cardoso. [...] Fue Dios nuestro Señor servido que llegassemos a Macan a doze de Iunio. [...] Al otro día fui a ver-me con el Capitan General Don Sebastian Lobo da Silveira, y darle los despachos que traya del Governador de Phillipinas y despues de varias praticas me dixo que supuesto era forçado invernarse, que havia tiempo para se considerar el camino que seria mas conviniente seguir. [...] Creio que no parecerá fuera de camino, supuesto havermos llegado à Macan, salir de la China sin tratar desta Ciudad, y de su fundacion, y principio, y de otras, que los primeros Portugueses fundaron en este grandissimo y vastissimo Imperio, del qual tambien trataré alguna cosa [...] habiendo entrado en el y navegado por sus costas y tratado en Macan, Phillipinas, Cochinchina con muchos Chinas, hombres praticos y algunos bien istruidos en sus letras y antiguedades. [...] Estubo esta Ciudad en sus principios algunos años sin se murar ni fortificar, por respecto de se temieren los naturales de los Portugueses, que haziendo en aquella Isla praça de armas, podrian den-

¹⁸ Cfr. C.A.M. de Jesus, *Macau histórico*, cit., p. 60.

¹⁹ Sulla lealtà di Macao molto è stato scritto, ma si veda questa interessante riflessione di Duncanson, «There is none more loyal. Why that loyalty has been perpetuated, with never an attempt among the mostly Eurasian citizenry to seek American or dominion-style independence, is surely a question to challenge modern-day political science. Macau never had much to fear from China, but Philip II’s annexation of Portugal on the eve of the Dutch declaration of independence from Spain posed the greatest threat ever to Macau’s survival» D. Duncanson, Review of C.R. Boxer *Seventeenth century Macau in contemporary documents and translations*, «Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland» (New Series), 117, 1985, p. 240, doi:10.1017/S0035869X00138870.

²⁰ C.A.M. de Jesus, *Macau histórico*, cit., p. 53

de allí entrar a conquistar la China. Mas haviendo visto que los Olandeses e Ingleses pretendian asseñorearen-se de la Isla de Macan, y que para esto havian venido en el año de 1622 con poderosas esquadras de grandes y fuertes naves; y no obstante los pocos Portugueses que entonces havia, juntos con sus esclavos y servidores y aun con sus muheres, havian resistido vale-rosissimamente a varios assaltos y que con muerte de pocos esclavos havian muerto mais de ochocientos Olandeses. [...] Considerando pues los gober- nadores Chinos de la provincia de Canton todas estas cosas, dieron cuenta a su Rey de lo sucedido y de como los Portugueses de Macan eran buena gente, que no trataban mas que de sus tratos y contratos. Lo que no hazian los Olandeses, que como ladrones y piratas infestavan los mares y el mundo y que asseñoreando-se de aquella Isla, podrian alterar y robar todas aque- llas costas, haziendo irreparables daños. Con esta informacion luego el gran Chino concedio libremente licencia a los Portugueses para que murassen y fortificassen la Ciudad, como les pareciesse²¹.

Nel Seicento, quindi, si viene a creare una sorta di triangolo²² politico- commerciale, Olanda-Manila-Macao, alquanto complesso per le trame e le false o vere amicizie che si vengono a creare, di cui ci fornisce un'interes- sante testimonianza Fialho Ferreira nella sua *Relaçam*²³ pubblicata a Lisboa il 20 novembre 1643, ma scritta il 12 aprile 1643 al ritorno del viaggio da Macao a Lisbona iniziato nel 1641, per volontà di D. João IV.

Nativo di Sesimbra, cavaliere dell'Ordine di Cristo e *fidalgo* della Casa Reale, Fialho Ferreira si stabilì a Macao come mercante nella prima metà del XVII secolo, dove nel 1620 sposò Caterina Cerqueira (figlia di Jorge

²¹ *Itinerario delas misiones del India oriental que hizo el Padre Maestro Fra Sebastian Manrique religioso eremita de S. Agustin. Misisonario Apostolico treze años en varias misiones della dicha india y al presente Prefecto Apostolico de la Mission Calaminense especialmente delegado por la Santidad de Innocentio X nuestro Señor. Procurador y Diffinidor General de la provincia Augustiniana de Portugal en esta Curia de Roma. Com una summaria Relacion del Grande y Opulento Imperio del Emperador Xa-zhiaban Gran Mogol y de otros Reis Infieis en cuios Reynos asisten los Religiosos de S. Agustin. Al Eminentissimo Señor Cardenal Pallotto Protector de la Religion Augustiniana.* Con privilegio in Roma a la instancia de Guillelmo Halle Sub signo Salamandrae Regie, 1653, Cap. XLVI, *De como me parti del Reyno de Cochinchina para la Ciudad de Macan en el Imperio de la China; y se dá una breve relacion del, y de las primeras fundaciones que tiveron en el los Portugueses*, ff. 294-296 [BNP], res-1947-v. Dell'*Itinerario* se ne dà menzione, in piccola parte e in lingua portoghese, anche in «Revista de Cultura» 12, 2004, pp. 133-137.

²² Si veda a riguardo lo studio di R.M. Loureiro, *Macao, Manila e os holandeses*, «Revista de Cultura» 11, 2004, pp. 26-34; Id., *Contactos ibéricos com as Filipinas nos séculos XVI e XVII. Breves apontamentos bibliográficos*, «Revista de Cultura» 7, 2003, pp. 95-100.

²³ *Relaçam da viagem que por ordem de Sua Magestade fez Antonio Fialho Ferreira, deste Reyno à Cidade de Macao na China: e felicissima aclamaçam de Sua Magestade el Rey nosso Senhor Dom João o IV que Deos guarde, na mesma Cidade e partes do Sul. Com todas as licenças necessarias.* Na Officina de Domingos Lopes Rosa. Lisboa 20 de Novembro 1643[BNP], res-814-6-p.

Cerqueira di Lamego e di Maria Pires nativa di Macao) e tra il 1628-1629 fu scrivano della *Santa Casa da Misericórdia* della città macaense. Tra il 1630 e il 1633, periodo in cui fu concesso a Lopo Sarmento de Carvalho (suo fratello-in affari, *brother-in-law*) il monopolio dei viaggi dal Giappone e dalle Filippine, Fialho Ferreira ebbe modo di compiere diversi viaggi da Macao a Manila, come ci informa Bryan Souza²⁴, ed è in questo periodo che emerse come figura di spicco in ambito commerciale.

Arrogante, ambizioso e opportunisto, soggiornando ben 23 anni a Macao, partecipò all'apogeo della rottura dei rapporti commerciali tra Macao e il Giappone tra il 1633 e il 1639, a seguito della salita al potere dello Shogunato della Casa Tokugawa²⁵ che decretò nel 1639 la fine di tali rapporti, oltre alla proibizione di qualsiasi attività commerciale con i paesi cattolici, a favore invece dei commerci con gli olandesi, protestanti. Tuttavia, osteggiato dalla élite economica e politica della città, nel 1638 Ferreira dovette lasciare Macao, recandosi prima a Goa (dove venne ben ricevuto dal viceré Pedro da Silva), poi nel 1639 partì alla volta di Costantinopoli, Livorno, Roma, proseguendo successivamente per i ducati di Mantova e Savoia, arrivando a Madrid e, infine, a Lisbona (come ci ricorda Diogo Barbosa Machado)²⁶. Ferreira, ripartì per Macao nel 1641, su ordine di D. João IV per divulgare, nelle colonie portoghesi asiatiche, la buona novella ovvero la salita al trono del nuovo re e, quindi, la Restaurazione portoghese, ricevendo plausi da ogni territorio asiatico. Nel 1642, invece, si rivelò poco influente nelle questioni politiche che videro coinvolti il Governatore dell'Arcivescovato Frei Bento de Cristo e i Commissari del Santo Ufficio: padre Gaspar Luís e Gaspar do Amaral, tanto da dover rientrare a Lisbona. Tornò a Macao per l'ultima vol-

²⁴ «His voyages to Manila were profitable and the Spanish reported that he annually exported raw silk and other merchandise from China valued at about a million and a half pesos» G.B. Souza, *Sharp merchant and recipient of crown patronage: António Fialho Ferreira*, in Id., *The survival of Empire: Portuguese trade and society in China and the south of China Sea 1630-1754*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 41.

²⁵ Sui motivi politici che portarono alla rottura dei rapporti commerciali tra Macao e il Giappone si veda C.A.M. de Jesus, *Macao histórico*, cit., pp. 172-174, 178.

²⁶ Cfr. *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes e das obras que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente oferecida à augusta magestade de D. João V nosso Senhor por Diogo Barbosa Machado, Ulyssiponense Abbade da Parochial Igreja de Santo Adrião de Server e Academico do Numero da Academia Real, Tomo I*, Lisboa occidentale, na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, anno de 1741, pp. 274-275. Ulteriori informazioni biografiche su Ferreira ci vengono fornite da C.R. Boxer, *O Grande Navio de Amacau*, Fundação Oriente e Museu e Centro de Estudos Marítimos de Macau, Macau 1989; Id., *Macao na Época da Restauração*, vol. II, Fundação Oriente, Lisboa 1993; E. Penalva, *Lutas pelo Poder em Macau (c. 1590-c. 1660)*, Universidade de Lisboa, tese de doutoramento policopiada, 2005; L. Bourbon, *António Fialho Ferreira et le projet de liaison Macao-Lisbonne en droiture (1640-1645)*, Tip. Ed. Império, Lisboa 1951.

ta nel 1645 insieme al capitano Gonçalo Siqueira de Souza, per poi morire l'anno seguente, poco dopo il suo arrivo a Goa, nel 1646²⁷.

La figura di Ferreira, insieme alla sua *Relazione*, si inseriscono così in un quadro euro-asiatico complicato per le tensioni commerciali tra il Giappone e Macao causate dagli olandesi, per quelle tra Manila e Macao causate dai castigliani e per la proclamazione del nuovo re portoghese, simbolo di rinascita e riscatto patriottico lusitano. Inoltre non va dimenticata la specificità del viaggio di Ferreira, avvenuto “fuori dall’India”, seguendo una rotta²⁸ non convenzionale, come riporta nella *Relazione*, «naveguei o Oceano por fora de toda a India, dando volta tres vezes por varias partes à linha equinocial e sobindo quarenta graus da terra Austral baxei todo aquelle Archipelogo [as Molucas] dando as alegres novas da ditosa restituição de vossa Magestade no Reyno de Portugal»²⁹. Una nuova rotta di cui ci fornisce spiegazione anche D. Luiz de Meneses nella sua *História do Portugal restaurado*,

Neste mesmo ano [1644] mandou ElRey por Embaixador ao Imperador do Japão a Gonçalo de Siqueira, persuadido de Antonio Fialho Ferreira e Gonçalo Ferraz, pessoas principais da Cidade de Macao, que haviam chegado a Lisboa a dar obediencia a ElRey em nome daquela cidade e a pedir-lhe quizesse intentar abrir-se commercio entre Macao e o Japão, por ser esta a maior utilidade daquele povo. Deo-lhe ElRey dois navios e nomeou por capitão-mor de um a Antonio Fialho Ferreira, e por almirante Gonçalo Ferraz, os mesmos que haviam chegado de Macao, e embarcou-se o Embaixador Gonçalo de Siqueira com o capitão-mor. Partiram de Lisboa a 29 de Janeiro de 1644, intentando passar à China sem tocar a India, navegação que até aquele tempo se não havia intentado³⁰.

²⁷ Cfr. G.B. Souza, *Sharp merchants*, cit., pp. 41-42.

²⁸ Fino al 1580 le navi portoghesi potevano navigare “indisturbate” nei mari asiatici, dal Mozambico fino all’arcipelago indonesiano. Dal 1595, invece, le navi olandesi scoprirono una rotta meridionale a loro favorevole, e diretta, dal Capo di Buona Speranza fino alla costa meridionale dell’isola di Giava, a causa della quale le navi portoghesi dovettero iniziare a modificare la loro rotta per non subire attacchi da parte degli olandesi. Cfr. R.M. Loureiro, *Sem sul não há India. Impressões portuguesas da chegada dos holandeses ao Oriente*, «Revista de Cultura» 12, 2004, pp. 11, 12.

²⁹ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 44r. Questa particolarità della rotta verrà riconfermata più avanti, nel presente lavoro, dalla licenza reale del re D. João IV che concesse alla città macaense il permesso di viaggiare direttamente fino a Lisbona senza passare dall’India a seguito dei rapporti interrotti tra Macao e il Giappone e alla conseguente scarsità di argento necessaria per costruire imbarcazioni adeguate ad un viaggio lungo e diretto fino in India.

³⁰ *História de Portugal Restaurado 1643-1656, em que se dá noticia das mais gloriosas acções, assim políticas, como militares, que obrarão os Portugueses na restauração de Portugal desde o ano del 1643 até ao ano de 1656, escrita por D. Luiz de Menzes, conde da Ericeira, do Conselho de Estado de Sua Magestade, seu Vedor xa Fazenda e Governador das Armas da Provincia de Trás-os-Montes*, parte I, tomo II, Livro VIII, Lisboa, na oficina de António Vicente da Silva, ano de 1759, p. 106.

Altrettanto simbolica, se vogliamo, è la scelta del luogo in cui Ferreira ha scritto la *Relaçam*, ovvero l'isola di Sant'Elena³¹, come noto meta d'obbligo per il rifornimento delle navi portoghesi provenienti dai territori asiatici verso l'Europa, scoperta dai portoghesi tra il 1502-1504, ma mai da loro colonizzata, per questo contesa da inglesi e olandesi (per diventare territorio inglese nel 1659) e battuta da entrambi per imboscate e azioni piratesche contro le navi portoghesi³². Inoltre la stessa *Relaçam* sembra aver viaggiato, come riporta Ferreira, prima su alcune imbarcazioni portoghesi poi su di una nave olandese e, nel dubbio o nel timore di quanto sarebbe potuto succedere alla propria incolumità, trovandosi Ferreira su di una nave olandese, pensò bene di rendicontare al re portoghese quanto avvenuto nella missione a Macao, ricordata quest'ultima come «[a] mais remontada terra aonde V. Magestade tem vassallos»³³ e che, per essere così lontana dalla Corte portoghese «se reputa pera outro mundo»³⁴. Per questo Ferreira si sentiva “provenire dall'altra parte del mondo”.

Da queste prime tracce fornite nella *Relaçam* possiamo riflettere su alcuni aspetti interessanti: 1. dall'ottica portoghese, Macao era la colonia più importante per il mantenimento dei rapporti commerciali con la Cina, ma al contempo quella più lontana dalla Madrepatria, quindi, dagli esiti politici più incerti. 2. Dall'ottica macaense, i timori di una situazione di abbandono da parte della Madrepatria e di vassallaggio sotto la corona castigliana erano concreti e reali, ma furono affrontati e eliminati dagli stessi macaensi, tanto che la città, da piccolo enclave fragile e indifeso quale sembrava, rivelò una tenacia e lealtà politica nei confronti del Portogallo davvero notevoli.

Per quanto riguarda il discorso olandese, nella *Relaçam* di Ferreira compare una situazione di distensione e tregua nei confronti del Portogallo mai avvenuta prima, grazie al Principe d'Orange. Infatti, la storia ci informa che dall'inizio del XVII secolo fino al 1669 la VOC diventò la Compagnia privata più ricca del mondo, occupando vari territori asiatici, per l'intento dichiarato di strappare al Portogallo il monopolio commerciale in Asia, anche via mare.

³¹ Cfr. R.M. Loureiro, *Sem sul não há Índias*, cit., pp. 11-15.

³² Alcune testimonianze concrete e importanti di queste imboscate olandesi ci vengono fornite dai seguenti resoconti di viaggio: *Tratado das batalhas e sucessos do galeam Santiago com os holandeses na ilha de Santa Elena*, por Melchior Estácio do Amaral del 1604 [BNP], res-1344-2-p, come pure la *Asia portuguesa* di Manuel de Faria e Sousa parla dell'Isola di Sant'Elena – tomo 1 [BNP], res-752-a_3, mentre altri trattati dell'epoca riportano i naufragi subiti dalle navi portoghesi in prossimità del Capo di Buona Speranza o dell'India: *Relaçam do naufragio da nau Santiago* por Manuel Godinho Cardoso del 1602 [BNP], res-340-2-v; *Tratado do sucesso que teve a nau Sam Joam Baptista no Cabo de Boa Esperança onde fez naufragio*, por Francisco Vaz de Almada del 1625 [BNP], res-1344-3-p; *Naufragio da nau Nossa Senhora de Belem no Cabo de Boa Esperança*, por José de Cabreira del 1636 [BNP], res-335-6-v.

³³ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 44v.

³⁴ *Ibidem*

Basti pensare alle Isole Molucche occupate tra il 1605 e il 1610 (Amboisa e Banda), Malacca nel 1641, la costa indiana del Malabar nel 1661, scegliendo come sede amministrativa Giacarta nell'Isola di Giava (occupata nel 1619 e ribattezzata Batavia), alla quale faceva capo un Governatore generale assistito da un Consiglio delle Indie. Tuttavia, come ci ricordano Donald Lach e Edwin van Kley, la conquista di Malacca nel 1641, da un lato segnò profondamente i rapporti commerciali dei portoghesi con l'Asia, perché avrebbe dovuto proibire viaggi diretti tra Macao, Goa e altri porti del sud-est asiatico. Dall'altro, la notizia della Restaurazione della monarchia lusitana, avvenuta nel medesimo anno, andò a modificare i rapporti tra olandesi e portoghesi, perché i lusitani erano tornati politicamente indipendenti e adesso avrebbero potuto "aiutare" l'Olanda a contrastare i commerci dei castigliani a Manila³⁵. Ecco allora entrare in gioco la diplomazia e l'astuzia mercantilistica di Federico Enrico Principe d'Orange, il quale nel 1641 scrive una lettera al nuovo re portoghese João IV, comprensiva della lettera anche degli Stati d'Olanda, nella persona di R. Huij Glens, con esplicite felicitazioni per la rinnovata Restaurazione e il "sincero" desiderio di instaurare un clima di pace e amicizia reciproci, anche in ambito commerciale. Si riporta di seguito un passaggio significativo della lettera conservata in copia presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona:

[...] com este negocio recebemos por ver que, por mercè e benignidade do Ceo foy V. Magestade levantado ao trono dos Reynos de Portugal e de Algarves com seus dependentes, lançando juntamente fora a El Rey de Castella, que por pura força e sem direito, tanto tempo os possuío, pello que desta boa felicidade e prosperos annuncios damos a V. Magestade com todo o coração os parabens e lhe offerecemos nossa amizade e o desejo com que nos achamos, para que seja sem fim a continuação della e do reciproco amor entre os subditos de huma e outra parte; e para que tudo se conserve, não deixaremos por nenhum respeito passar cousa alguma, mas sempre estaremos promptos com toda ajuda, esperando que da parte de V. Magestade sejamos igualmente correspondidos, para que Deos com o favor de sua benção, aprove e leve avante o principio e intenção desta obra, a cuja graça e clemencia Serenissimo e Potentissimo Rey queremos que V. Real Magestade seja encomendado³⁶.

³⁵ «The Dutch captured Malacca in 1641, seriously impeding Macao's direct contacts with Goa and with Southeast Asian ports. The restoration of Portugal's independence from Spain also had the initial effect of threatening Macao's trade with Manila. Europeans could learn about Macao's problems both from published letterbooks and from the several publications which describe how the Macanese celebrated the restoration when the news of it arrived in 1642» D.F. Lach, E.J. van Kley, *Asia in the making of Europe, vol. III: a Century of advance, Book 4*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1993, pp. 1611-1612.

³⁶ *Copia da Carta que o Principe de Orange escreveu a Sua Magestade o Serenissimo e Potentissimo Senhor Rey Dom Joam o IV legitimo Rey de Portugal. Com outra carta que os Estados de Olanda escreverão a Sua Magestade e um Panegirico feito nos Estados de Olanda. Com todas as licenças necessarias*. Em Lisboa. Por Jorge Rodriguez. Anno 1641, f. 88v-r. [BNP], res-96-10-11-v.

Questi toni amichevoli li ritroviamo anche nella *Relazione* di Ferreira,

entrei na força de Jacarta e cidade de Batavia, fortaleza principal dos Olandezes, aonde dei conta àquelle General da separação em que ficava o Reyno de Portugal do de Castella e como vossa Magestade tinha enviado Embaixador a Olanda [Tristão de Mendonça Furtado], que fora bem recebido dos Estados e o Principe de Orange com promessas não só de boa amizade, senão tambem de socorros, pera a defenção desse Reyno³⁷.

Tali promesse vicendevoli di aiuto e amicizia tra Portogallo e Olanda, riportate da Ferreira, vengono recepite inizialmente dal generale olandese di Batavia³⁸ con sospetto e diffidenza, visto che nel frattempo aveva già ordinato ai membri della VOC di occupare in tre anni tutta l'India per sradicare il monopolio commerciale portoghese in Asia³⁹. Fu grazie alla forza di persuasione di Ferreira e a una lettera che arrivò a Batavia per mano di un nobile portoghese poco prima della partenza di Ferreira per Macao, nella quale il vicerè dell'India ordinava espressamente al generale olandese di sospendere i combattimenti e ripristinare la pace in Europa, che il Generale olandese comprese la sincerità di Ferreira e la verità dei fatti raccontati, promettendo che «nunca mais as suas naus que de novo sairão daquelle porto [de Goa], fizerão preza em nenhuma embarcação nossa e à minha instancia deu logo liberdade a todos os prizioneiros, e os mais delles fis embarcar pera a India a servir a V. Magestade nas armadas daquelle Estado [o Estado da India]»⁴⁰.

³⁷ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 44r.

³⁸ Dovrebbe trattarsi del Governatore Generale Anton Van Diemen (Kuilenburg 1593, Batavia 1645), secondo quanto riportato da Duncanson, il quale ci informa che «Antonio Fialho Ferreira between 1637 and 1644 made two return journeys to Europe in the City's cause. Both outward journeys brought him frightening encounters with the Hollanders, but Governor-General Van Diemen at Jakarta was clement and generous towards him personally» (D. Duncanson, Review of C.R. Boxer *Seventeenth century Macau*, cit., p. 240). Tale ipotesi troverebbe conferma anche nella *Biografia universale antica e moderna* dove si legge, «Antonio Van Diemen, governatore generale degli stabilimenti olandesi nelle Indie Orientali [...] nel 1631 condusse in Olanda, come ammiraglio, la flotta delle Indie. Ritornò alle Indie in qualità di primo consigliere e direttore generale. Alla fine, il 1 gennaio 1636, fu creato governatore generale. Durante la sua amministrazione conchiuse un trattato vantaggioso col re di Tarnate, fece una guerra fortunata a quello d'Amborni, si impadronì degli stabilimenti portoghesi di Ceilane e di Malacca, ricevè un'ambasciata del vicerè di Goa che domandava la pace. Gliene inviò una per confermare il trattato conchiuso in Europa ed una al re di Eaos per gli interessi della compagnia; stabilì il commercio degli olandesi nel Tunquin e regolò diverse difficoltà intorno a quelle del Giappone. [...]» *Biografia universale antica e moderna ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, vol. XV, Venezia, presso Giovanni Battista Missaglia, 1824, p. 400.

³⁹ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 44r.

⁴⁰ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 45v. Per approfondimenti sul significato di Stato dell'India si veda Souza, «State of India, name given by the Portuguese to their Asian

Tuttavia, la notizia della conquista di Malacca da parte degli olandesi arrivò a Macao prima di quella lieta della Restaurazione portoghese, per cui l'approdo di Ferreira «na cidade disfarçada»⁴¹ (Macao), su di una nave olandese, con addosso un abito umile e accompagnato da trenta uomini liberati a Giacarta, suscitò inizialmente forti sospetti tra gli abitanti dell'enclave asiatico con timori duplici: che Ferreira fosse stato rapito dagli olandesi i quali ora avrebbero chiesto il riscatto, e di una possibile invasione castigliana da Manila. Solo allora Ferreira si rese conto della controversia che era scaturita a Macao in materia giuridica, tanto che riuscì a chiarire l'equivoco presso la *Casa pública dos Conselhos* con tale efficacia che

sem mais outra averiguação todos em huma uniformidade, levantando-se em pé gritarão a huma voz: Viva ElRey Nosso Senhor D. João IV, viva o Principe Teodosio seu filho, huns empunhando as espadas, outros arrancando as todas e quem desabrochando os peitos dizião a grandes vozes que o sangue, a vida e os corações arranquarão em serviço de V. Magestade e pela defesa do Reyno⁴².

Da lì a breve il Portogallo stipulò un negoziato di pace con le Province Unite d'Olanda e solo dopo ebbero luogo nella città macaense grandi festeggiamenti per la salita al trono del nuovo re portoghese, come testimoniato nella *Relazione* di João Marques Moreira⁴³ (pubblicata poi a Lisbona nel 1644) e in quella di Ferreira,

a nova se devulgou, ouvindo-se juntamente grandes repiques de sinos e outros instrumentos de alegria e grandiozas festas, pera que os naturais e mais nações estrangeiras conhecessem a lealdade com que os Portugueses no mais afastado do mundo solemnizavão a Restauração do Reyno que já davão por perdido. [As festas] continuaram-se por tempo de mais de dois mezes de cavalo e

empire from East Africa to Japan, with Goa as its centre» G.B. Souza, *The survival of Empire: Portuguese trade and society in China and the south of China Sea 1630-1754*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. XI.

⁴¹ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 45r.

⁴² A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 46v.

⁴³ Si tratta della *Relação da magestosa, misteriosa e notavel aclamaçam que se fez a magestade d'ElRey Dom Joam o IV nosso senhor na cidade do nome de Deos do grande imperio da China*, Lisbon, 1644 [BNP], F.R.131. Di questa *Relazione*, che si trova microfilmata presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona, ci vengono fornite delle informazioni da Donald Lach e Edwin Van Kley che riportiamo di seguito, «Moreira describes in close detail the public oaths of allegiance, the bonfires and illuminations, the bullfights, horse races, masquerades, parades, military salutes, and solemn masses which took place between May 30, 1642, when Fialho Ferreira arrived with the news, and August 20, when slaves from the city and St. Anthony's parish staged the last parade costumed as Negroes, Bengalis, Malabars, Bugis and the like. Each religious foundation, school, civic organization, military unit, social class, and ethnic group seems to have participated. Even torrential rains seemed unable to dampen their spirits. Many Portuguese apparently shared Moreira's judgment that Portugal's decline in Asia was a consequence of Spanish rule» D.F. Lach, E.J. van Kley *Asia in the making of Europe*, vol. III, cit., p. 1612.

de pé de dia e de noite, com tão grande aparato que se julgou não se averem feito outras com tanta ostentação em corte alguma de Europa não faltando por sua parte o Prelado e os mais religiosos com procições de graças e de tudo se fes logo copiosa relação que ha de aparecer nessa Corte, metendo-se o acto do juramento e vossa Magestade e de sua Alteza o Principe Theodozio, o qual pareceo mais solene que o de Lisboa⁴⁴.

L'allegria dei festeggiamenti⁴⁵ garanti un periodo di sospensione delle udienze e dei processi sia laici che religiosi, oltre che delle ostilità tra fazioni nemiche e della deposizione delle armi, al termine del quale Ferreira radunò nuovamente il Governo di Macao per consegnare loro due licenze (*alvará*) reali di D. João IV: una riguardante la difficile situazione giapponese⁴⁶, ormai compromessa per i portoghesi a causa del dominio olandese, con la inevitabile richiesta di fortificare la città di Macao e difenderla dagli attacchi dei castigliani di Manila. Nell'altra licenza veniva concesso alla città macaense il permesso di poter viaggiare direttamente fino a Lisbona, senza passare dall'India (a causa dei rapporti interrotti con il Giappone).

⁴⁴ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 46v-r.

⁴⁵ Su tali festeggiamenti, avvenuti nel 1644, ci fornisce testimonianza anche il frate José Jesus de Maria nel capitolo I della sua *Asia sinica*. Ne riportiamo un passaggio significativo tratto dall'edizione curata da Charles Boxer, «Festejou-se esta feliz noticia do Novo Rey por todo o Clero, Nobreza e Povo de Macao com tão grande contentamento e alegria, que parece não cabia alguém em sy de prazer e gosto, dando-se huns aos outros os parabéns do novo Rey natural, em que como Pay esperavaõ toda a protecção amor, e amparo, livres já do jugo de Castella, que com tantas vexaçoes os tinha perseguido, e ajudado a por Macao em tão infeliz consternação, que quasi se via reduzido a cinzas, mas já o esperavaõ ver suscitado, ou renascido, principiando-lhe a dar novos e vitais alentos a clemência e piedade do natural Rey que como a Filhos governava, bizerão-se logo todas aquellas demonstraçoens politicas que se praticaõ com tanto quanto excesso cabia na possibilidade, concorrendo todos gostosa, e voluntariamente, sem algum querer ser o ultimo para as expensas do festejo, pois pretendiaõ todos ser cada hum o premeiro no applauzo» Frei J.J. de Maria, *Azia sinica e japonica* (obra póstuma e inédita editada pelo Major C.R. Boxer), vol. II, Imprensa Nacional, Macau 1950, p. 7.

⁴⁶ «Neste mesmo ano [1644] mandou ElRey por Embaixador ao Imperador do Japão a Gonçalo de Siqueira, persuadido de Antonio Fialho Ferreira e Gonçalo Ferraz, pessoas principais da Cidade de Macao, que haviam chegado a Lisboa a dar obediencia a ElRey em nome daquela cidade e a pedir-lhe quizesse intentar abrir-se commercio entre Macao e o Japão, por ser esta a maior utilidade daquele povo. Deo-lhe ElRey dois navios e nomeou por capitão-mor de um a Antonio Fialho Ferreira, e por almirante Gonçalo Ferraz, os mesmos que haviam chegado de Macao, e embarcou-se o Embaixador Gonçalo de Siqueira com o capitão-mor. Partiram de Lisboa a 29 de Janeiro de 1644, intentando passar à China sem tocar a India, navegação que até aquele tempo se não havia intentado». Cfr. *História de Portugal Restaurado 1643-1656, em que se dá noticia das mais gloriosas acções, assim politicas, como militares, que obrarão os Portugueses na restauração de Portugal desde o ano del 1643 até ao ano de 1656, escrita por D. Luiz de Menzes, conde da Ericeira, do Conselho de Estado de Sua Magestade, seu Vedor xa Fazenda e Governador das Armas da Provincia de Trás-os-Montes*, parte I, tomo II, Livro VIII, Lisboa, na oficina de António Vicente da Silva, ano de 1759, p. 106.

Ferreira lasciò quindi Macao per dirigersi nelle isole Molucche e comunicare al generale olandese l'entusiasmo e l'acclamazione del re portoghese da parte della città di Macao, «navegando aquellas partes vim tambem acclamando a vossa Magestade pellos lugares, em que ainda não tinham chegado as novas»⁴⁷. In questo modo Ferreira continuò a diffondere la “buona novella” nei vari territori asiatici dove ancora non era arrivata, dopo di che si imbarcò su di una nave olandese con l'intento di raggiungere l'Olanda per due motivi: *in primis* per informare l'ambasciatore portoghese (inviato in Olanda) su alcune questioni riguardanti l'Oriente. In secondo luogo, per ottenere dall'Olanda il permesso di arrivare in Portogallo in modo diretto, col solo obiettivo di servire D. João IV.

Servirá minha ida aos Estados [de Olanda] de informar ao nosso Embaixador (se vossa Magestade o tem lá) de algumas cousas do Oriente, em que se deve falar e dali ir direito a esse Reyno aos pés de vossa Magestade a apresentar papeis que relatão o que obrei nas cousas, pera que fui enviado com circunstances mais amplas do que eu o manifesto [...]»⁴⁸.

L'altra notizia che Ferreira riporta nella sua *Relazione*, che sa molto di “miracoloso” e che Ferreira stesso seppe dopo la sua partenza per Macao, riguarda i portoghesi residenti a Manila e i macaensi ivi presenti per motivi commerciali, i quali appresero la “buona notizia” della Restaurazione del governo portoghese, dai castigliani. I portoghesi avrebbero voluto assediare, mentre i castigliani avrebbero voluto occupare Macao, ma “per intervento divino” l'intento fallì. Il Governatore di Manila (D. Sebastian Corcuera) inviò una nave con un generale (si tratta del generale D. João Cláudio⁴⁹ insieme a settanta castigliani ufficiali di guerra e a persone portoghesi che portavano con sé 600 mila *cruzados* e altro denaro per pagare il presidio e per al-

⁴⁷ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 47r.

⁴⁸ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 48v.

⁴⁹ «Esta explosão [de alegria] provocou grande ofesa [aos castelhanos]. Enquanto salvava os patriotas da ira da multidão, D. Sebastian Corcuera, o governador de Manila, tentou garantir Macau para a Espanha; obrigou três procurdaores, encarregados dos assuntos comerciais de Macau, a jurar fidelidade ao rei de Espanha em nome da cidade que representavam. Eles obedeceram, para salvar tanto as vidas dos patriotas como as suas. [...] Assegurada a fidelidade, o governador mandou a Macau um enviado, D. Juan Cláudio, com cinquenta soldados espanhóis. Explicaram a D. Sebastião da Silveira, o capitão-geral de Macau, como, sob grande pressão, tinham jurado fidelidade a Espanha. Alguns portugueses da classe média defendiam essa solução, como sendo mais vantajosa para Macau. Mas a maioria, e o povo, condenaram-na. [...] A princípio, D. Sebastião Lobo da Silveira aceitara as pretensões espanholas. Mas quando viu a indignada cidade em rebelião aberta, prendeu o enviado. O povo condenou-o a morrer na colônia que tinha tentado vender. Uma multidão furiosa assaltou-o numa noite e matou-o à punhalada. Um militar, o sargento-mor, também foi perseguido à punhalada. O enviado espanhol e a sua comitiva permaneceram na prisão até chegarem ordens de Goa para a sua libertação, altura em que todos os espanhóis foram expulsos da colônia» C.A.M. de Jesus, *Macao histórico*, cit., pp. 97, 98.

tre precauzioni), pensando di poter governare il territorio macaense. Tutti sbarcarono a Macao con molta fiducia come se fossero stati a Siviglia; ma il generale castigliano appena ricevuto fu subito imprigionato e privato di tutto il denaro che aveva con sé. In sostanza si trattò del successo della città di Macao e della nazione portoghese, come leggiamo di seguito,

Dou mais a vossa Magestade outra nova que parece muyto milagre, da qual se me deu avizo depois que sahi de Macao. Os Portuguezes, que ficarão em Manila, como ja atras fica dito, tomarão na mesma terra as novas, que chegarão por via dos Castelhanos, da restauração do reyno de Portugal, quizerão logo apertalos com rigor, mas Deos, que nos tem à sua conta cegou de tal modo o juizo daquelle Governador, que deu credito às promeças, que os Mercadores fizerão de lhe entregar em Macao, pera que mandou logo hum navio e dentro nelle hum general, pera governar a terra, chamado Dom João Cláudio e setenta Castelhanos, pera officiaes da guerra e juntamente toda a gente Portugueza, [...] todos desembarcarão com muyto grande confiança como que se fora em Sevilla: foi logo o General Castelhana recolhido em huma casa aonde o tem com goardas e os outros arrecadados pellas forças o dinheiro posto em cobro e o navio seguro. Isto foi em summa a substancia do succeço o qual teve circunstancias de muyta gloria pera a terra e pera a nação Portugueza⁵⁰.

Questo è il lieto fine della *Relazione*, in realtà la storiografia ci informa che i problemi commerciali e le tensioni politiche continuarono nell'enclave asiatico anche nei secoli successivi, sotto la nuova dinastia cinese dei Qing,

The memory of the immense wealth that had been made by their [Ferreira and Lopo Sarmiento de Carvalho] participation in China's maritime trade during the era of the sharp merchants of Macao was still fresh in the minds of the local *casados* in the mid seventeenth century. Faced with a drastic reduction in their trade after the loss of the Japan and Manila trades, Portuguese society at Macao was under intensive pressure to forestall further and, if possible, recoup their losses. With the Ching forces attacking the Ming, Macao became emroiled and, ultimately, its very survival was imperiled by the Manchu's rise to power in China⁵¹.

La stessa *Relazione* di Ferreira ricorda che gli olandesi conquistarono militarmente S. Salvador (possedimento castigliano) oltre all'isola di Formosa, tra Cina e Giappone; inviarono navi da guerra come rinforzi da Manila e Ternatte (isole Molucche), ma di fatto la penisola macaense riuscì a resistere ai vari attacchi ripetuti da parte olandese e castigliana sia per grazia divina, alla quale "se deve mas graças e os louvores destas grandes maravilhas como causa primaria e principal", che per volontà di D. João IV, il cui grande merito, secondo Ferreira, è stato quello di aver «galardoa[do] as pessoas aquem o mesmo senhor toma por instrumento e segunda causa»⁵².

⁵⁰ A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 48v-r.

⁵¹ G.B. Souza, *The survival of the Empire*, cit., 42.

⁵² A.F. Ferreira, *Relaçam*, cit., f. 48r.

Intertesto e interdiscorso. Inferno dantesco, altri inferi e picarismo in *Obras do Fradinho da Mão Furada*

Piero Ceccucci
Università di Firenze

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.*

*Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.*

*Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterna duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.*
Dante Alighieri, *Inferno*, III, vv.1-9

*Là sarà pianto e stridore di denti.
(Ibi erit flatus et stridor dentium).*
Mt. 13, 42

Nel 1861 per la prima volta il poeta e drammaturgo brasiliano Manuel de Araújo di Porto Alegre dà alle stampe le *Obras do Diabinho* (o *Fradinho*) *de Mão Furada*. L'anno successivo, la rivista portoghese «*Arquivo Pittoresco*» pubblica lo stesso testo, senza indicare il nome del suo autore, in fascicoli a puntate, illustrato secondo il modello dell'immaginario diabolico tradizionale, censurandolo però di alcuni passaggi ritenuti licenziosi¹.

Queste due pubblicazioni hanno come fonte comune un manoscritto scoperto nella Real Biblioteca di Lisbona, oggi Biblioteca Nazionale. Tale manoscritto presenta anche una *pièce* in lingua spagnola, *El Prodigio de Amarante*, che viene attribuita al “Doctor António José da Silva”, meglio conosciuto con il soprannome di “O Judeu”, morto nel 1739 sul rogo, all'età di 34 anni, per condanna del Tribunale di Inquisizione. La relazione, comunque, tra il drammaturgo, da tempo in disgrazia del Santo Ufficio, e un testo che già di per sé sfiora l'eresia e un non molto simulato anticlericalismo, fa sorgere fra

¹ Per quanto riguarda le vicende editoriali e la fortuna critica del testo, cfr. B. Emery, *Estudo introdutório*, in Id. *Obras do Fradinho da Mão Furada*, Editora Fundação C. Gulbenkian, Lisboa 1997, pp. 7-9. Per la elaborazione di queste note critiche e per le citazioni che verranno effettuate dalle *Obras do Fradinho da Mão Furada*, si seguirà la appena citata edizione dell'Emery.

gli studiosi l'ipotesi – con il passare del tempo sempre più convincente – che drammaturgo e autore delle *Obras do Fradinho* siano la stessa persona².

In Brasile, che, ricordiamolo, è il Paese di origine di António José da Silva tale attribuzione non è mai stata posta in causa, ritenendo il racconto di intonazione impropriamente moralizzante, come una delle prime opere di finzione della letteratura brasiliana di autore brasiliano. In Portogallo, al contrario, tale ipotesi è stata fortemente confutata da Fidelino de Figueiredo e, sulla scia di questi, da Gustavo de Freitas e Miguel de Costa Cabral che, nel 1925, pubblicano una nuova versione del testo, basata su di un manoscritto più recente.

Ma la tesi dei discepoli di Fidelino de Figueiredo, nonostante una introduzione critica di un certo interesse, non è del tutto esaustiva nelle argomentazioni addotte, tanto che due nuove edizioni, effettuate nella seconda metà del XX secolo³ delle *Obras do Fradinho*, seguono la prima attribuzione, a testimonianza che i relativi curatori non ritengono esaurientemente probatorie le tesi per una diversa indicazione dell'autore del testo. Oggi, alla luce di più attenti studi, di natura soprattutto filologica e di comparazione con le altre opere drammaturgiche dello sfortunato António José, si tende generalmente a individuare, avvalorando una perspicace edizione critica del citato Bernard Emery⁴, nel drammaturgo luso-brasiliano l'autore effettivo del lungo racconto, qui in esame.

Ma, andando al di là della *querelle* filologica, sulla quale non voglio indugiare oltre, a me sembra più interessante e, per certi aspetti, più proficuo, inoltrarmi con questo studio in una analisi testuale, sia pure, per ovvi motivi di tempo, assolutamente non esaustiva, soffermandomi essenzialmente sulle relazioni intertestuali e interdiscorsive che l'opera in questione intreccia con importanti testi ad esso anteriori, quali l'*Inferno* dantesco, i *Sueños* (1627) di Francisco de Quevedo (1580-1645), *El Diablo Cojuelo* (1641) di Luis Vélez de Guevara (1579-1644) e alcune novelle della raccolta delle *Novelas Ejemplares* (1613) di Miguel de Cervantes (1547-1616), oltre che, sia pure tangenzialmente, per un certo marginale costumbrismo e per la picaresca in genere.

Dapprima, ricordiamo brevemente la trama delle *Obras*, che ci consentirà di accompagnare più agevolmente il discorso critico prefissoci.

² Dove è possibile incontrare un *Quadro sinóptico de convergências ideológicas e estilísticas entre as Obras do Fradinho da Mão Furada e duas óperas de António José da Silva*, in *ivi*, pp. 274-275. Le due "óperas" sono «As Variedades de Proteu» e «Precipício de Faetonte», che per la loro data potrebbero coincidere con l'elaborazione del racconto..

³ Sono le edizioni di J.P. Tavares, *Obras completas de António José da Silva*, Vol. IV, Sá da Costa, Lisboa 1958, pp. 211-350; e di J.G. Simões, *António José da Silva (O Judeu), O Fradinho de Mão Furada (Novela diabólica)*, Editorial Arcádia, Lisboa 1973.

⁴ Cfr. nota 1 del presente lavoro.

Il testo narra l'incontro del soldato portoghese, André Peralta, con il diavolo. Egli, forse disertore, di ritorno dalla guerra delle Fiandre, dove aveva militato nelle milizie di Filippo II di Spagna, attorno al 1610, si incammina, partendo da Badajoz, alla volta della propria casa, l'Aldeia Galega (oggi Montijo), nei pressi di Lisbona. Vicino ad Évora, è sorpreso da un forte temporale che lo costringe a cercare riparo in un vecchio casolare abbandonato, dove avrà modo di conoscere di persona il "fradinho da mão furada", personaggio, come ricorda José Leite de Vasconcelos⁵, non di invenzione originale, visto che pare estratto dal folclore popolare portoghese, di falso religioso, che è incarnazione del demonio. Dopo una insistita discussione fra i due, che si conclude a seguito di un ritrovamento nel casolare per le arti magiche del diavolo, di una pentola piena di monete d'oro, i nostri eroi si avviano per le strade dell'Alentejo in direzione di Lisbona, passando per Évora, Montemor e Vendas Novas.

Il racconto, però, non si esaurisce nella narrazione della peregrinazione dei due personaggi, dato che essa viene animata, a fini diegetici più pregnanti, da tre accadimenti allegorici, provocati dal Maligno.

Il primo è un sogno, suscitato, dopo un'abbondantissima cena, nel Peralta dal "Fradinho", che ha come scenario l'Inferno, con tutti gli orrori della descrizione orribile delle pene dei dannati, che, a differenza di Dante, non vengono indicati per nome, ma per tipologia di peccatori; l'altro accade nelle acque del fiume Canha, nei pressi di Montemor-o-Novo, dove il diavoletto procura al soldato una nuova visione, quella del noviziato dell'Inferno, e da dove, infine, dopo breve e misteriosa deviazione, i due compagni decidono, come terzo episodio, di andare a visitare la strana «Casa della Cupidigia».

La narrazione contiene, oltre questi, innumerevoli episodi che si configurano come farsa e come apologo, e il loro maggiore interesse si trova nella vivacità e significanza dei dialoghi che si intrecciano tra il diavolo e il soldato Peralta. Quest'ultimo, sempre ansioso di liberarsi del suo scomodo compagno, alla fine di numerose peripezie, su suggerimento di un Padre francescano, incontrato per via, chiede asilo nel Monastero francescano di Xabregas, nelle immediate vicinanze di Lisbona, dove prende i voti dell'Ordine dei Frati Minori, terminando la sua vita in odore di santità.

Ora, dopo questa rapida sinopsi dell'intero racconto, lasciando da parte la questione dell'attribuzione, mi pare utile mettere a fuoco l'opera nei suoi tre aspetti principali: storico-sociale, letterario e filosofico, in considerazione del fatto che questo ultimo punto, generalmente trascurato, contiene la chiave di una possibile interpretazione ideologica sia del testo, che delle fonti, oltre che delle cause della terribile condanna a morte del suo autore.

⁵ J.L. de Vasconcelos, *Lenda do Fradinho da Mão Furada*, in Id. *Tradições populares de Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1986, pp. 287-288.

Sono pochi i critici che si siano dedicati all'aspetto realistico delle *Obras do Fradinho*, o, se lo hanno considerato, è stato esclusivamente per tentare di chiarire il problema dell'attribuzione. In effetti, al di là del fatto che le *Obras do Fradinho* propongono una puntuale descrizione topografica dell'Alentejo, che corrisponde esattamente alla realtà geografica della regione, tale e quale come appare nelle carte topografiche dei secoli XVII e XVIII, è lo sfondo ambientale e di costume che si configura con modalità realistiche, nella descrizione soprattutto di ambienti e di personaggi popolari di contorno, che conferisce verosimiglianza ad un racconto, che di per sé possiamo ascrivere, secondo la definizione di Todorov⁶, al genere del meraviglioso, piuttosto che a quello del fantastico. L'apparizione improvvisa del "diabinho", sorprende inizialmente il personaggio protagonista e, al tempo stesso il lettore, tingendo di fantastico la scena. Ma lo stupore e l'esitazione di entrambi è di breve durata e si esaurisce nel momento in cui il fenomeno viene, nella presente opera, accettato dagli attanti secondo nuove leggi, differenti da quelle naturali, ma che acquisiscono credibilità secondo parametri teologico-soprannaturali condivisi, mutando il fantastico in meraviglioso. Del resto, la stessa critica dei costumi che nel narrato appare in modo circostanziato, dando perfetta testimonianza della realtà portoghese di allora, corrobora la definizione teodoroviana del genere meraviglioso, in cui è plausibile inserire il nostro romanzo, pure per l'attenzione che l'autore pone sui modelli comportamentali e di costume (costumbrismo) e di evoluzione sociale dei personaggi, anche secondari, attendibili e riscontrabili in documenti storici, che inquadrano il periodo storico che va dal 1650 al 1750.

Tale realismo, tuttavia, se da un lato parrebbe ricondurci al romanzo picaresco⁷, dall'altro è bene sottolineare subito che l'assenza di elementi specifici, da un punto di vista letterario e filosofico, caratterizzanti sia il picaresco come genere codificato e canonico, sia la filosofia di classe che lo definisce, come opportunamente rilevato da Ulla Trullemans, conferisce al testo una impronta di visione della vita, autonoma e meno schematica di quella del genere narrativo impostosi nella Spagna del XVII secolo, molto più legato al Barocco letterario spagnolo⁸ di quanto mostri il presente racconto.

L'equivoco nasce dal fatto che questo testo, come gran parte della letteratura portoghese del primo Settecento, deve molto alla letteratura spa-

⁶ Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica* (traduzione italiana di Elina Klersy Imberciadori), Garzanti, Milano 1977, pp. 45-47.

⁷ Tesi questa sostenuta, seppure non eccessivamente insistita, da J.P. Ferreira, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, ICALP, Lisboa 1981, pp. 34-36, dove il critico ha buon gioco nel citare alcune opere picaresche del Seicento spagnolo, a cui del resto anche noi faremo riferimento nelle pagine seguenti, come probabili fonti delle *Obras*.

⁸ «A disposição dupla que toda a obra mostra – jogo entre o concreto e o abstracto – é expressão da atitude antitética da arte barroca, cujo efeito de claro-escuro se considera como uma das peculiaridades do Barroco espanhol» (U.M. Trullemans, *Huellas de la picaresca em Portugal*, Ed. Insula, Madrid 1968, pp.132-133).

gnola del Siglo de Oro e, in special modo, pur prendendone le distanze per un bagaglio ideologico assai più nutrito e moderno, ad alcune opere ritenute generalmente picaresche, come, per esempio, il già citato *El Diablo Cojuelo* di Luis Vélez de Guevara, la cui influenza, come vedremo più avanti, è innegabile, per lo meno a livello intertestuale e interdiscorsivo e della struttura narrativa. Alla coppia Fradinho-Peralta delle *Obras*, per esempio, corrisponde con chiara evidenza la coppia Cojuelo-Don Cleofás del *Diablo Cojuelo*, coinvolte entrambe in surreali e somiglianti avventure.

Tuttavia, un chiaro elemento narrativo intertestuale fra le due opere lo si può cogliere, di immediato, nell'improvvisa, spaventosa comparsa del diavolo che, pur atterrendo i due rispettivi protagonisti, riesce ad ottenere da questi una sostanziale e proficua fiducia. Vediamone, mettendoli a confronto, i due rispettivi passi descrittivi:

[...] seria passada a terça parte da noute, quando o acordou hũ grande estrondo que nas vizinhas salas se fazia; e aplicando ao lume algũas ramas já secas a elle, para que com mais claridade podesse melhor testemunhar o que aquilo era, ouvio que hũa voz dezentoadada e medonha lhe dizia: «Despeja, atrevido soldado, este apozento, se não queres morrer nelle derribando e desfazendo-o sobre ty.» [...] A esta voz attendendo o Soldado [...] respondeo à dezentoadada voz: se hês espírito maligno, nada se me dá de teus ameaços, que aqui tenho a cruz da minha espada e palavras me ensina a santa fé cathólica que me livrarão de ti e de teus poderes» (*Obras do Fradinho*, pp. 88-89);

[...] llegándose don Cleofás curiosamente, [...] a revolver los trastos astro-lógicos, oyó un suspiro entre ellos mismos que, pareciéndole imaginación o ilusión, pasó adelante con la atención, [...] escuchando segunda vez repetir el suspiro, entonces, pareciéndole que no era engaño de la fantasía, sino verdad que se había venido a los oídos, dijo [...]: «¿Quien diablos suspira aquí?». [...], «yo me llamo el Diablo Cojuelo» (*El Diablo Cojuelo*, pp.13-14, 1).

Ma al di là di tale innegabile relazione, il testo portoghese si rifà soprattutto a modelli più antichi, senza alcun riferimento al picaresco, quali l'Inferno dantesco e il teatro di Gil Vicente⁹. Ma anche al sogno dell'Inferno dei *Sueños e Discursos* di Francisco de Quevedo, ad alcune novelle di Miguel de Cervantes, sopra ricordati, e non da ultimo, alle riferite tradizioni popolari portoghesi. In effetti gli elementi narrativi, specie in certe formule di enunciazioni allusive dei principali brani allegorici, che a loro volta echeggiano quelle di Dante, a cui nelle *Obras* si fa ricorso, non di rado denunciano soprattutto evidenti debiti nei confronti dei testi quevediani.

⁹ Sul rapporto dicotomico diavolo-inferno nel teatro di Gil Vicente, cfr. L. Stegagno Picchio, *Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente*, in *Ricerche sul teatro portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969, pp. 125-155; da cui si evince la tesi della studiosa, secondo la quale il grande drammaturgo portoghese ha meglio definito l'immaginario collettivo iberico sulle figure del diavolo e dell'inferno.

Tuttavia, per quanto sia innegabile l'influenza castigliana, essa non è esclusiva, tanto che le *Obras do Fradinho* mantengono una loro indiscutibile originalità, soprattutto per quanto concerne il contenuto filosofico e morale dell'opera. Difatti certi tipi estratti dalla critica sociale, provengono proprio dal teatro sia dello stesso António José da Silva, che di Gil Vicente e dalla tradizione satirica portoghese in generale, senza dimenticare che, complessivamente, le *Obras do Fradinho* sono un adattamento alla realtà portoghese e ai costumi sociali di un'epoca anteriore – forse anche non più attuale rispetto al tempo della genesi e redazione del testo, collocato, come *terminus ad quem* al 1744 – della tradizione regionalistica, come quella alentejana.

Non è difficile – è bene ricordarlo – verificare, su questo punto, come il tempo della diegesi appaia *lato sensu* corrispondente a quello del XVII secolo, piuttosto che a quello vissuto dall'autore.

Da ultimo, le *Obras do Fradinho* possono ragionevolmente essere messe in relazione anche con altri testi "costumbristi", riscontrabili già nel secolo di riferimento nelle *Visiones y visitas de Torres con Francisco de Quevedo por la Corte* [1727-28] di Diego Torres Villaroel¹⁰, caratterizzate da una sferzante e caricaturale satira menippea, di medici, avvocati, giudici, donne, nobili, accademici, ecc., o, sempre di questo autore, nella *Barca de Aqueronte* [1743].

È una ipotesi, questa, che è particolarmente interessante per ciò che si riferisce soprattutto alla *Weltanschauung* e al discorso morale dell'opera, sebbene nessun esegeta, a tutt'oggi, abbia mai cercato realmente di indagare in profondità su quale sia il significato ideologico delle *Obras do Fradinho*. Quando il demonio incontra il soldato Peralta, tenta in primo luogo, di indurlo in tentazione e comprometterlo spiritualmente, portandolo al rinvenimento di una pentola di monete d'oro. Più tardi, lo sottopone ad una ulteriore prova, esponendolo al peccato di lussuria con le profferte licenziose della bella serva Angela, che – con chiara evidenza – evoca intertestualmente un analogo passo de *La ilustre fregona*, in cui i giovani cavalieri, Tomás Pedro di Avendaño e Lope Asturiano de Carriazo, ricusano con sdegno un triviale adescamento sessuale di due sguattere di infimo livello, sia fisico che morale. Ma vediamo più da vicino i passi in questione:

¹⁰ Diego Torres Villaroel (Salamanca 1693-Salamanca 1770). Scrittore e poeta piuttosto prolifico, gli è riconosciuta una particolare originalità nel genere della autobiografia come forma novellistica con la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor Diego de Torres Villarroel* (1743-1758), collegando il genere autobiografico con la tradizione picaresca, dove finisce con il riflettere la sua vita negli specchi deformanti propri della narrativa picaresca, finendo per trasformarla e svuotarla della sua specificità ideologica. La stessa cosa accade con l'altra opera, sopra citata, *Visiones y visitas de Torres con Francisco de Quevedo por la Corte*, dove, influenzato dai *Sueños y Discursos* di Francisco de Quevedo, mette alla berlina, con accenti particolarmente sferzanti, la classe borghese in ascesa. Senza significative novità stilistico-concettuali dà alle stampe nel 1743 *La barca de Aqueronte*, scritta nel 1731.

Subio Ângela com a cea ao cubículo do Soldado com a sua demão na cara, toalinha e almilha lavadas, que as beberia o boy na água, e ella tão donairoza que estava dizendo «Comei-me, comey-me», a quem fosse menos continente que o Soldado; ao qual disse ella: «Aqui tem vossa mercê a cea, e a mim para o servir no que for de seu gosto». Alla qual cosa Peralta responde: «[...] em hũ grande perigo em que me vi na guerra, porque Deus me livrasse delle, Lhe fiz votto de castidade conjugal, que por este respeito que digo não pode ser. Leve vossa mercê este par de cruzados para hũas meyas e vá de scansar na sua cama, porque não perigue, à vista da sua gentileza, a obrigação do meu votto» (*Obras do Fradinho*, pp. 152, 157).

Con esto, se acostaron todos, y apenas estaba sosegada la gente, quando sintió Lope que llamaban a la puerta de su aposento muy paso. Y preguntando quién llamaba, fuele respondido con voz baja:

«La Argüello y la Gallega somos: abrannos, que mos morimos de frio».

«Pues en verdad – respondió Lope – que estamos en la mitad de los caniculares».

«Déjate de gracias, Lope – replicó la Gallega –; levántate y abre, que venimos hechas unas archiduquesas».

«¿Archiduquesas y a tal hora?», respondió Lope.

«No creo en ellas; antes entiendo que sois brujas, o unas grandísimas bellacas: idos de ahí luego; si no, por vida de ... hago juramento que si me levanto, que con los hierros de mi pretina os tengo de poner las posaderas como unas amapolas» (*La ilustre fregona*, p. 87)¹¹.

Ma tutti questi tentativi non sortiscono effetto, data sia la fermezza del soldato nel voler evitare la dannazione eterna, che quella dei due rampolli di alta nobiltà, perdutoamente innamorati di due altre fanciulle di altrettanto nobile lignaggio.

Del resto, per tornare alle *Obras do Fradinho*, come non comprenderne l'atteggiamento, se nel frattempo il demonio mostra al suo compagno di peregrinazione gli orrori dell'Inferno e non si stanca di fustigare i vizi scandalosi degli uomini, peggiori, secondo lui, di quelli degli stessi diavoli?

Eppure, la chiave di lettura del discorso filosofico ci sarebbe data dallo stesso autore nel *Proemio*, allorché oppone all'idea di un destino misterioso e implacabile la nozione del libero arbitrio:

Baldadas são as diligências contra este destino impenetrável e misteriozo, sem prejuizo do livre alvedrio, porque como dizem os velhos, «a quem Deus quer ajudar o vento lhe ajunta a lenha»¹². Quantos merecimentos vemos abatidos e desprezados sem migalha de estrela? Quantos deméritos com to-

¹¹ M. de Cervantes, *La ilustre fregona*, in J.B. Avalle-Arce (edición de), *Novelas Ejemplares*, Vol. III, Clásicos Castalia, Madrid 1982, p. 87.

¹² Proverbio citato da Rafael Bluteau in una versione quasi simile, che suona così «a quem Deos quer bem, o vento lhe apanha a lenha» (Cfr. B. Emery, “Nota 6”, in *Obras do Fradinho da Mão Furada*, cit., p. 248).

do o Sette Estrelo¹³ estimados e preferidos? Effeyto monstuozo da fortuna, cujos sumptuosos edifícios costuma fabricar sem alicerces, e por esta razão durão tão pouco¹⁴.

Contro il destino avverso e i malefici del demonio il protagonista non invoca la grazia divina né, tantomeno, l'aiuto di Gesù o della Provvidenza, ma si appella al libero arbitrio, ponendosi di fronte alle proprie, ineludibili responsabilità morali, come ribadisce al suo interlocutore infernale, che cerca di blandirlo con allettanti promesse di beni terreni:

A mim me não enganão palavras e que a ellas e às pennas o vento as levas. [...] Se vossa Diabrura quizer comigo uzar essa grandeza, sem esperar de mim que quebrante em nada a obrigação de fiel cathólico, *no será mi dicha tanta, quanto será mi plazer*. [...] Confesso que fuy moço e soldado e que como tal cahi em grandes dezacertos contra a obrigaçam de cathólico, mas já agora arrependido e confessado, procuro emendar-me, que *gatto escaldado // da água fria há medo*¹⁵.

È questa, a mio avviso, la più significativa differenza che distanzia il nostro testo dai modelli picareschi spagnoli. Innanzi alle tentazioni peccaminose del *diabinho* – che, a causa della sua natura di folletto e di genio del male, è anche, come da tradizione folcloristica, una incarnazione del destino e della cattiva sorte – il Peralta, terrorizzato anche dalle possibili pene infernali, chiede una sola cosa: la libertà di scegliere e di scegliere in favore del bene: «Pois já que assim hé, disse o Soldado, e te resolves a acompanhar-me, há-de ser com condição que não hás de impedir as boas obras que fizer»¹⁶. A questa ferma scelta di vita, anche il diavolo finisce per arrendersi, annuendo rassegnato. Così, osservando bene lo snodarsi della diegesi, la principale tentazione nella quale il demonio pensa di far cadere il soldato, per convincerlo della onnipotenza del Male, è precisamente la tentazione della disperazione. È questo il significato profondo, sul piano dottrinale, della costante diatriba del fraterno diabolico contro l'umanità intera, impersonata dal Peralta. Questi, e con lui l'uomo in generale, nel vedersi moralmente e fisicamente in una situazione apparentemente senza uscita, è messo a confronto con la scelta suprema di credere o disperare.

Ma questo vecchio dilemma – a cui, detto per inciso, esemplarmente, come si narra nel Nuovo Testamento, si è sottoposto, uscendone trionfante, lo stesso Gesù Cristo (*Mt. IV, 1-11*) – subisce le evoluzioni dello spirito del

¹³ Secondo Rafael Bluteau «No Signo Tauro. He o nome vulgar da constellação a que Astronomos chamão Pleyades». Cfr. B. Emery, "Nota 7", *Ibidem*.

¹⁴ A.J. da Silva, *Proemio*, in Ivi, p. 85.

¹⁵ Ivi, pp. 94-95, 102. Il secondo corsivo della citazione è un proverbio molto comune in diversi paesi europei. Per esempio in Francia, suona così: *Chat échaudé craint l'eau froide*.

¹⁶ Ivi, p. 104.

tempo, più moderno e apparentemente meno condizionato dall'ortodossia post-tridentina di quello in voga nel secolo anteriore, come a prima vista potremmo attenderci. In effetti, se Peralta finisce per salvarsi, questo si deve soprattutto al suo coraggio e alle sue virtù puramente umane. In nessun passo l'intervento della grazia divina viene esplicitamente enunciato, tanto che, nei momenti difficili, il soldato si rivolge direttamente a Dio o al Cielo, senza che mai venga pronunciato il nome di Gesù Cristo né della Provvidenza, come ci si potrebbe aspettare da un cattolico. Così egli, che per le sue origini e per la sua povertà e sfortuna potrebbe elevarsi a "picaro" per eccellenza, anticipatamente condannato, diviene simbolo di coraggio e di forza d'animo: la storia di un povero soldato disgraziato, che è disegnato a eroe per un atto di fede nell'uomo e nella libertà, a dispetto di tutte le forze suscettibili a schiacciarlo.

Ci troviamo, quindi, di fronte all'opposto della disperazione sviluppata nel genere picaresco, tanto che il "disinganno", esaltato lungo tutta la diegesi, attraverso l'azione subdola del diavolo, si trasforma paradossalmente, grazie all'esempio di Peralta, nella riabilitazione dell'uomo, dell'*homo faber*, secondo il dettato illuminista, compreso il più miserabile di tutti. È un'idea, tra l'altro, non estranea all'umanesimo francescano, molto vivo in Portogallo. Ma è un'idea, questa, con venature non volute di immanentismo, molto vicina soprattutto a quella che si sta affermando al tempo di António José da Silva ad opera dei "filosofi" dei Lumi, con il professato riscatto e la valorizzazione della ragione umana. In sostanza è questa "filosofia" di fondo, che pervasivamente avvolge – negativamente, secondo il Santo Ufficio – il testo tutto, a perdere l'autore, colpevole, agli occhi degli Inquisitori, del peccato più grave: l'affermazione del libero arbitrio e della libertà di scelta etica da parte dell'uomo, svalutando e ignorando l'azione di mediazione e di salvezza, operante, mediante i Sacramenti e la professione di Fede, nella e dalla Chiesa Cattolica, tra l'uomo e Dio.

Vediamo, detto incidentalmente sul piano dottrinale religioso – in questa responsabilità e possibilità di scegliere liberamente nell'operare e nel giudicare, secondo le stesse concezioni teologiche agostiniane sul tema, al tempo recuperate contro l'oscurantismo dottrinale del fondamentalismo cattolico – più di una ragione per pensare che le *Obras do Fradinho*, così pregne filosoficamente del pensiero illuministico, seppure condotto sotto traccia, del tutto remoto nei secoli XVI e XVII pervasi dal pensiero aristotelico-tomista dell'*ille dixit*, siano state redatte davvero nel secolo dell'*Encyclopédie*.

E, se è plausibile, sostenere che non sia agevole ricavarne un convincimento assoluto, una attenta esegesi del discorso dottrinale e dello stile narrativo fa ritenere con ampi margini di certezza che il presente testo sia figlio di una visione del mondo, di un modo di pensare e d'agire, lontano dal barocchismo spagnolo e più vicino a quello del tempo di Voltaire e di Montesquieu.

D'altro canto, lo studio stesso dello stile delle *Obras do Fradinho* rivela, malgrado certe interferenze tematiche secentesche spagnole, come sopra in-

dicato, non poche affinità discorsive intratestuali con quelle inscenate dai testi drammaturgici dello stesso António José da Silva, soprattutto sia nell'uso geniale, più propedeutico che derisorio, di una fina ironia, figura logica, questa, a volte amara, ampiamente usata dallo stesso Voltaire – spesso con accenti satirici, in contrapposizione a ogni disegno provvidenzialistico sotteso agli eventi – che sembra pervadere sia il macrotesto tutto del “Judeu”, che certe opere teatrali francesi a lui contemporanee, quali le commedie della prima produzione letteraria voltairiana e delle *Lettres persanes* (1721) del Montesquieu. Si vedano in comparazione, a mo' di rapido esempio, riprendendo riflessioni critiche emeryane¹⁷, alcuni esempi intratestuali, tratti dalle *Obras* e da due *pièces*, *Precipício de Faetonte* e *Variedades de Proteu* del “Judeu”.

Cominciamo da questi due incisivi brani sulla nozione del libero arbitrio:

Sim; que decretos injustos nem são divinos, nem decretos, porque nenhum decreto sem justiça pode violentar a liberdade do alvedrios (*Precipício de Faetonte*, IV, p.173);

[...] porque elle tinha feyto bem seu officio, que era só tentar e persuadir aos vícios, mas que não podia forçar o livre alvedrio para elles... (*Obras do Fradinho*, p. 227).

E ancora quattro brevi brani su modalità stilistiche, tratte da espressioni popolari:

O certo é que zombando se dizem as verdades (*Precipício de Faetonte*, IV, p. 199);

Zombando se dizem as verdades, replicou o Diabinho (*Obras do Fradinho*, p. 148);

Maresia não há-de descer da burra, ainda que a leve o Diabo (*Variedades de Proteu*, IV, p. 26);

Senhores, se tal hé, levem-me todos os Diabos! (*Obras do Fradinho*, p. 161).

Insomma, il fatto che non si possa affermare che le *Obras do Fradinho* siano con assoluta certezza di Antonio José da Silva, non possiamo misconoscere che, data l'importanza e l'originalità di un testo, così apertamente dialogante più con il Settecento dei Lumi, che con il Seicento della Controriforma Cattolica, sarebbe davvero assai difficile individuare un altro autore, altrettanto coraggiosamente aperto al nuovo, come è il “Judeu”, alle nuove filosofie circolanti in Europa, nell'asfittico e conformista panorama culturale portoghese del tempo.

Ci proponiamo, quindi, in questa breve analisi testuale, di ritrovare nell'intrecciarsi dei discorsi testuali, che permeano l'opera, quel dialogo vivo e quello stile sobrio che giudizi affrettati, apparsi nella prima metà del Novecento, hanno sottovaluto. Soprattutto di evidenziare quanto sul piano ideologico il discorso testuale sia impregnato di una intenzionalità filosofi-

¹⁷ Ivi, p. 275.

ca che, andando al di là della picaresca, inscena sotto traccia, sebbene non troppo velatamente, una puntuale denuncia dell'intollerabile struttura sociale portoghese del tempo, immersa in una sonnolenta arretratezza culturale che, basata su una anacronistica alleanza tra trono e altare, chiusa ad ogni sollecitazione al nuovo, soffoca violentemente ogni voce discorde.

In altre parole, vogliamo rimarcare quanto l'avventura esemplare di Peralta, che si muove tra la tentazione del Faust goethiano e, *ante litteram*, tra le delusioni del giovane Candido, trovi, seppure nelle debite proporzioni del discorso filosofico in cui viene avvolta la sua figura di modesta rilevanza sociale, nella storia delle idee dell'Occidente, il giusto riconoscimento che gli si deve, non soltanto per il valore ideologico e spirituale della sua *performance*, quanto anche per la carica prorompente del discorso narrativo che lo definisce e che fa di lui, pur nella apparente ingenuità dei comportamenti, un vero personaggio, protagonista del tempo in cui si trova ad agire e interpretare.

Insomma, ciò che qui importa è che, andando al di là della *querelle* su chi sia l'autore delle *Obras do Fradinho*, rileviamo quanto il racconto tutto si snodi lungo un asse di una testualità suasiva che, nella seduzione e nel piacere che procura al lettore attraverso una storia ricca di peripezie, di satire spiritose, veicola coraggiose critiche all'*establishment* politico-religioso del tempo diegetico, che veementemente investe con vigore anche il tempo dell'autore.

Sul piano intertestuale, comunque, non è neanche difficile rinvenire, seppure con i limiti sopra riferiti, nei panni del soldato Peralta e del diavoletto familiare, figure classiche della tradizione folclorico-popolare luso-brasiliana, come Malasartes¹⁸, Saci-Pererê¹⁹ e João Grilo²⁰, che, pur non essendo dei veri picari, si propongono come paradigmi di un narrato a due piani, quello del reale e quello del meraviglioso, basilare nelle *Obras do Fradinho*, che finisce per avvolgere il lettore in una forma di condivisione empatica del messaggio veicolato.

Le *Obras*, in tal modo, disegnano nei due protagonisti, André Peralta e il Diabinho, degli eroi-antieroi, che con le loro peripezie e furbizie vengono

¹⁸ Pedro Malasartes è una figura tradizionale dei racconti popolari della penisola iberica, come esempio di burlone invincibile, astuto, cinico, inesauribile di espedienti e di inganni, senza scrupoli e senza rimorsi. La menzione più antica del personaggio è nella cantiga 9418 del *Cancioneiro da Vaticana*, datato XIII e XIV secolo.

¹⁹ Saci-Pererê è un personaggio del folclore brasiliano. Originario del sud del paese, si è diffuso nel tempo in tutto il Brasile. È descritto come un giovane di colore con una sola gamba, che indossa un berretto rosso e fuma la pipa. Gli vengono attribuiti poteri magici.

²⁰ João Grilo è un personaggio fittizio di racconti popolari del Portogallo e del Brasile. Ha assunto rilievo nella Letteratura di Cordel brasiliana e, come figura di picaro invincibile, è riapparso nell'*Auto da Compadecida* di Ariano Suassuna nel 1955.

a proporre un mondo capovolto, tutto proprio, alla rovescia, ai margini di una società pesantemente repressiva che finisce per esaltare i furbi e ladri.

Il racconto, sotto questo aspetto, si approssima sostanzialmente a quelli spagnoli, istaurando significativamente, come sopra ampiamente dimostrato, non solo un aperto dialogo intertestuale con *El Diablo Cojuelo* di Luis Vélez de Guevara e i *Sueños* di Francisco de Quevedo, ma anche, detto per inciso, con il romanzo *El Diablo anda suelto, verdades de la otra vida soñada en ésta* (1677) di Francisco Santos²¹. Testi, questi, uniti dal tema delle pene dell'inferno, evocato in tutti e tre dall'elemento fantastico e caratterizzante del sogno, che, come sottolinea Remo Ceserani «[...] viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore.»²². In effetti il sogno, pur essendo parte integrante, anzi talora determinante del racconto, rimane – in quanto episodico, salvo che in Quevedo – in qualche modo subordinato alla narrazione principale. Il sogno, infatti, nelle *Obras do Fradinho* di António José da Silva e nel *Diablo Cojuelo* di Luis Vélez de Guevara, si delinea come contiguo alla realtà, da cui talvolta, nel destarsi dell'attante sognatore, non è immediata la distinzione del fantastico, accettando, egli, come reale la materia sognata. Il personaggio sognatore, quindi, viene conformando la propria azione al messaggio della visione apparsa: troppo duraturi nell'immaginazione permangono i fantasmi, le ombre, gli "esseri eteroclitici" – per usare una espressione bachelardiana²³ – le rappresentazioni terrificanti "viste", per svanire nel nulla, per non permanere nella psiche dell'essere pensante desto, che fa fatica a staccarsi dalla "realtà" onirica. Il soldato André Peralta delle *Obras*, l'*hidalgo* Don Cleofás del *Diablo Cojuelo* e il soggetto, l'io narrante dei *Sueños*, finiscono per disegnare e rappresentare una realtà "altra", che li avvolge e li definisce, condizionandone l'agire e il pensare.

Nondimeno non è da sottovalutare l'influenza delle *Novelas Exemplares* di Cervantes. In queste, come sappiamo, incontriamo un gran numero di personaggi peregrinanti, di nomadi erranti, molti dei quali assai poveri, che si trovano in grande penuria di mezzi e che cercano riparo in piccole e umili locande. Quasi tutti si muovono, vagabondando, in cerca di avven-

²¹ Francisco Santos (1623-1698), autore prolifico ma privo di originalità (saccheggia senza scrupoli per lo più le opere di Cristóbal Suárez de Figueroa, di Baltasar Gracián e di Francisco de Quevedo), mai raggiunge la qualità estetica delle opere più alte del genere costumbrista. Gli si riconosce comunque una apprezzabile leggerezza di scrittura e una cura attenta verso gli aspetti sociali del tempo. In *El Diablo anda suelto, verdades de la otra vida soñada en ésta* rivela una buona visione satirica, né poteva essere diversamente, propria del genere picaresco, incentrata sia sugli aspetti materiali che su quelli morali.

²² R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 11.

²³ G. Bachelard, *La poetica della rêverie* (traduzione italiana di G. S. Stevan), Edizioni Dedalo, Bari 1972, p. 157.

ture, di una formula magica, che facciano loro cambiare vita, arricchendoli senza troppa fatica. Basterà qui ricordare, a mo' di esempio, oltre la già sopra citata *Ilustre fregona*, i racconti *O licenciado vidreira*, *O casamento enganoso*, *O ciumento*, *O amante liberal*. In effetti, il quotidiano pieno di confusioni e di peripezie, vissuto da André Peralta, insieme all'indemoniato compagno, ricorda da vicino quello dei protagonisti delle novelle di quest'ultimo autore.

Come sostiene Isolina Bresolin Vianna²⁴, non è neppure da scartare l'ipotesi che António José da Silva si sia avvicinato alla picaresca spagnola – per quel poco che abbiamo sopra rilevato – non solo per riproporre modelli narrativi e personaggi consolidati nella tradizione novellistica iberica, ma anche, si potrebbe aggiungere, più verosimilmente, per munirsi di una forma di autodifesa nei confronti dell'Inquisizione.

Del resto, la scelta di riprendere da antichi racconti popolari le *performances* del diavolo e di rappresentarlo sotto le spoglie di un frate, è un passo decisamente audace che, già di per sé, pone l'autore, ormai sorvegliato speciale per il suo stato di *cristão-novo*²⁵, ad essere sottoposto a più attenta vigilanza da parte del Santo Ufficio. Non gli giova neppure l'aver ideato nel Peralta un personaggio che resiste con decisione alle tentazioni del demanio. Cosa, questa – di certo non sfuggita all'Inquisizione – determinata più dalla paura delle pene dell'inferno, che dalla fede e amore verso Dio. Si veda, per esempio, la seguente breve affermazione del soldato Peralta, qui *alter ego* dell'autore, allorché, apostrofando il "Fradinho", dichiara:

Bem sei [...] que não hé lícito crer neles (nos sonhos, *n.d.r.*), mas os que reprezentão o mal, para se temer e fugir delle, não são sonhos, são avisos do Ceo. Se queres que sejamos amigos, não me hás-de persuadir a couza que seja contra meu Creador. [...] pelo que te peço, companheiro, que em quanto o formos, te queiras moderar comigo nas tentações²⁶.

Non è qui il caso di soffermarci su queste considerazioni, ma ritengo che siano stati simili elementi discorsivi, assolutamente rivoluzionari e invisi ai poteri dello *Ancien Régime* del tempo, a portare irrimediabilmente alla rovina António José, mandato al rogo dal Santo Ufficio, all'età di trentaquattro anni.

Si tratta, come si vede, di un'autodifesa di un uomo di legge e autore di testi teatrali, perseguitato e punito dalla Inquisizione a causa, oltre che per

²⁴ I.B. Vianna, *Antônio José da Silva, o Judeu e as "Obras do diabinho da Mão Furada"*, Universidade do Sagrado Coração de Jesus, Bauru 1987, p. 61.

²⁵ Sui metodi inquisitori del Santo Ufficio e, in particolare, sulla vicenda personale di António José da Silva, perseguitato e condannato al rogo dal Tribunale dell'Inquisizione, cfr. A.J. Saraiva, *Três processos exemplares: Gomes Henriques, Antônio José da Silva, Villa Real*, in *Inquisição e Cristãos-Novos*, Editorial Inova, Porto 1969, pp. 121-144. Per quanto concerne il drammatico rapporto di António José da Silva con l'Inquisizione, si vedano le pp. 124-129.

²⁶ B. Emery, *Obras do Fradinho da Mão Furada*, cit., pp.150 e 151.

essere *cristão-novo*, di una ironia e presa in giro surrettizie dei poteri costituiti portoghesi, ottusamente chiusi ai venti delle nove idee, che soffiavano da oltre i Pirenei. Come sostiene José Carlos Sabe Bom Meihy: «Frases subreptícias, circunstâncias graves antecedidas de piadas, de confusões, eram mecanismos comuns utilizados como metalinguagem»²⁷, per sviare l'attenzione ossessiva della censura della Inquisizione.

Bernard Emery, a sua volta, fa notare come il Peralta, anche nei momenti più difficili del proprio percorso ideologico all'interno della diegesi, nomini sempre le messe e gli atti di pietà, mai però il nome del figlio di Dio, tendendo egli, in quanto soggetto, *alter-ego* dell'autore, a forme di deismo, simile a quello dei filosofi del Secolo dei Lumi, o anche a quello di un ebreo coerente, che con i suoi principi teologici ricusa intercessioni tra il fedele e il creatore, rifiutando, per ciò stesso, il salvatore del mondo cristiano²⁸.

Da ciò consegue che ogni volta che il soldato tende a farsi passare come buon cristiano, timoroso di Dio e della Santa Madre Chiesa Cattolica, le sue affermazioni devono essere intese come gioco di linguaggio. Sotto traccia del suo dire e fare, si cela il pensiero di un *cristão-novo* o di un cripto giudeo, disposto a denunciare i tormenti passati nelle mani della Inquisizione e, allo stesso tempo, di schivarne l'occhiuta censura.

Come sappiamo fu del tutto inutile. Per secoli gli ebrei in tutta Europa erano stati visti come rappresentanti di Belzebù in terra, «usurários ferozes, sanguessugas dos pobres, envenenadores das águas bebidas pelos cristãos»²⁹. In Portogallo e Brasile, per quasi tutto il XVIII secolo i *cristãos-novos* furono investiti da questo fanatismo e ignorante oscurantismo. Come ricorda Anita Novinsky: «acusavam-se os cristãos-novos, como anteriormente aos judeus, de furtarem crianças e adultos para os seus sacrificios rituais, de envenenarem os poços e fontes, matando assim milhares de cristãos, e de atraírem o inimigo para a pátria»³⁰.

Era inevitabile, quindi, che gli scrittori *cristãos-novos*, che erano ossessivamente sorvegliati, censurati e perseguitati, ricorressero alla parodia o alla metafora, a un metalinguaggio, insomma, che potesse sfuggire al controllo fobico del Santo Ufficio. È quello che fa António José da Silva, allorché, con un linguaggio ironico e corrosivo, accusatore di innominabili vizi di interi settori della cristianità portoghese, colloca fra le pene dell'inferno gran parte della nobiltà e dell'alto clero.

²⁷ J.C.S.B. Meihy, *A literatura como defesa: O exemplo do teatro de António José da Silva*, in *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses*, USP, São Paulo, 2ª série, ano VII, n. 9, jan/dez de 1981 [s.p.].

²⁸ B. Emery, *Obras do Fradinho da Mão Furada*, cit., p. 49.

²⁹ J. Delumeau, *História do medo no ocidente*, Companhia das Letras, São Paulo 1989, p. 371.

³⁰ A. Novinsky, *Cristãos novos na Bahia: A Inquisição*, Perspectiva, São Paulo 1992, p. 48.

Dietro l'esempio di Dante, il Nostro Autore punisce in forma terribile sia i peccatori e gli eretici, che i suoi propri nemici. Come Dante colloca nei vari gironi infernali, fra tanti illustri peccatori, gran parte dei suoi oppositori politici, António José mette nelle profondità infernali la maggior parte dei ceti sociali portoghesi: lussuriosi, astrologi, ministri e giudici sleali, osti e calzolari disonesti. Non si salvano neanche gli ammogliati infedeli né gli studenti vagabondi.

Di certo non poteva passare inosservata alla censura, l'orribile pena riservata agli ecclesiastici³¹, cosa questa che probabilmente gli costò il rogo. Leggiamo:

[...] olhou Peralta para um lado e viu uma disformidável porta negra, a qual abrindo-se de repente com grande estrondo, se via dentro de um intenso fogo em profunda concavidade e infinitas pessoas eclesiásticas, divididas em congressos, todos com seus superiores e prelados maiores, acompanhados de muitas legiões de demónios que os acometiam ferozmente com execrandos tormentos, e tão cruéis, que, atemorizado, disse Peralta ao seu Diabinho que eram as mais insofríveis penas que tinha visto, e a sua maior admiração era executarem-se pessoas daquela qualidade e de diferente jurisdição³².

Glaciale e sorprendente viene la risposta del diavoletto:

Pois que cuidas? O serem os grandes indagadores das vidas alheias e as suas deslealdades, ambições, mancebias, tratos e comércios ilícitos e a falta de pasto espiritual lhes move aqueles rígorosos tormentos para toda a eternidade; e, para se dizer tudo em uma palavra, é a pior gente que há no Mundo³³.

Certamente, una simile, coraggiosa descrizione della condanna infernale dell'intera categoria clericale fa scattare l'ineludibile, esecranda punizione, per non dire vendetta o rappresaglia, finendo per costare la vita all'autore.

³¹ È da notare che il passo, qui riportato, riguardante la condanna infernale degli ecclesiastici, è del tutto omesso dalla edizione di Bernard Emery, che sicuramente per il suo studio critico ha utilizzato un manoscritto censurato, diverso da quello seguito da José Pereira Tavares. Sta qui, forse, la prova che la condanna definitiva al rogo del Nostro Autore, si debba proprio alle *Obras do Fradinho*, in cui sono reperibili passi, ritenuti offensivi e blasfemi nei confronti delle autorità costituite, laiche e religiose, da parte del Tribunale di Inquisizione.

A questo punto è anche necessario chiarire che, nonostante per l'elaborazione del presente lavoro si sia optato di seguire l'edizione dello studioso francese, più volte citato, si è resa necessaria questa unica deroga, per l'importanza documentale del brano trascritto qui sopra.

Il fatto, poi, che la pubblicazione del testo sia avvenuta in anni posteriori alla esecuzione della terribile pena comminata all'autore, non inficia in alcuna maniera la pretestuosità della condanna, in quanto è facilmente ipotizzabile che il Santo Ufficio possedesse già da alcuni anni, come stabiliva la legge, il testo manoscritto, ai fini della concessione dello *Imprimatur*.

³² J.P. Tavares, *Obras completas*, cit., p. 264.

³³ Ivi, pp. 264-265.

Resta comunque da chiarire il fatto, al tempo non insolito, che *As Obras do Fradinho da Mão Furada*, giunte al pubblico dopo l'esecuzione di António José, mantengano, forse in copie clandestine, quasi integralmente, passi così oltraggiosi nei confronti del clero.

La risposta potrebbe essere che ormai punito esemplarmente l'autore, si allentino le maglie censorie su documenti, ritenuti ormai privi di interesse. Sta di fatto che, come rileva Paulo Roberto Pereira, senza che il Santo Ufficio l'abbia minimamente ipotizzato, questo testo diviene, contro ogni aspettativa, un ponte insperato per le audaci idee illuministiche verso il retrogrado Portogallo³⁴.

Terminato il viaggio, Peralta giunge al convento di Xabregas, dove all'indomani indossa l'abito francescano, dando termine a tutte le sue peripezie. Un finale, questo, pervaso da mal celata ironia: un soldato picaro convertito in seguace di S. Francesco. Sembra più una irridente parodia, un gustoso scherzo che un qualche cosa di seriamente prevedibile. O meglio, un *escamotage* per schivare il presumibile risentimento su di lui del Santo Ufficio. Una messa in scena, insomma, non tanto per allontanare da sé l'insopportabile e pericoloso demonio, quanto, soprattutto per aprirsi una via di fuga dalla ineludibile pena che teme non tarderebbe a venire.

In effetti, il messaggio cattolico del finale del racconto, se non fosse avvolto nei colori del burlesco e della parodia, apparirebbe di certo esagerato e discrepante, visto che André Peralta non è altro che un soldato congedato, forse anche disertore, delle truppe spagnole di ritorno dalle Fiandre; un soldato povero e affamato che – anche a causa di tanti altri suoi numerosi compagni che vagano per le suburbe delle città o per le campagne in cerca di cibo o di soldi, dandosi al latrocinio o a brutali violenze – è avvolto da cattiva fama. Come ricorda Peter Burke, si tratta di una categoria di persone fra le più odiate e, allo stesso tempo, fra le più temute dai civili, dato che essa, sciolta dai doveri e disciplina militari, finiva per perdersi nel vagabondaggio e nelle ruberie. Si tratta, insomma, di masnade di mercenari allo sbando e, il più delle volte, di ladri e assassini, collocati ai margini della società. Con il loro tipico abbigliamento, il modo di porsi furbo e provocatorio nei confronti dei civili, creando un proprio linguaggio gergale, sboccato e il più delle volte blasfemo, è abbastanza improbabile pensare che possano accostarsi alla vita religiosa di clausura. Di certo, la conversione di André Peralta appare più una via di fuga dalla pena da parte dell'autore, che il risultato di una improbabile conversione a una vita di penitenza, difficilmente credibile e del tutto in distonia con il discorso ideologico inscenato.

Difatti, la vita errabonda e senza meta del soldato susciterebbe, in linea con la tradizione di sregolati miliziani congedati, più diffidenza che cristiana

³⁴ P.R. Pereira, *O gracioso em Antônio José da Silva, o Judeu* (Dissertação de Mestrado), USP, São Paulo 1989, p. 61.

accoglienza. In questo senso, la sua figura pare meglio rapportabile a quella dell'ebreo errante *Ahasvero*, o Assuero, che a quella di tanti picari, resi famosi da romanzi spagnoli del XVI secolo. Anzi, per lo studioso Alan Unterman³⁵, la leggenda dell'Ebbero Errante verrebbe a fornire una assurda giustificazione ideologica all'antisemitismo assai diffuso nel Medioevo, determinando persecuzioni e espulsioni di ebrei dai paesi cristiani.

In tal modo, sul piano filosofico nelle intenzioni del Nostro Autore, la figura di Peralta che va di terra in terra, potrebbe anche essere letta, secondo la lezione di Alan Unterman, come archetipica dell'Ebbero Errante, perseguitato e disprezzato, nonostante fosse divenuto, per intervento magico del diavolo, assai ricco.

Inoltre, mi sembra interessante notare, a questo proposito, concordando con la tesi di Odil José de Oliveira Filho, allorché afferma che alla figura del soldato Peralta, elaborato da António José da Silva, si ispiri intertestualmente seppure fuori dal contesto ideologico che sostiene le *Obras*, anche José Saramago, laddove nel *Memorial do Convento*, inscena il personaggio del povero soldato Baltazar Mateus, parodicamente sulla immagine del Peralta³⁶.

Al di là, comunque, dell'ampio ricorso all'intertestualità, che come visto, meriterebbe più diffusa attenzione, vorrei qui brevemente soffermarmi sull'uso dello scherno, che caratterizza la scrittura di António José da Silva, con frequente ricorso alla cultura popolare carnevalesca, e che demistifica il tono serio dei principali apparati istituzionali del Paese – sia pure con metafore e allusioni più o meno esplicite – quali la monarchia assoluta, l'alta gerarchia ecclesiastica, l'inquisizione, la corruzione mercantile, dileggiandone la pomposità inutile, spesso ridicola, delle *performances*.

Edotti dalla lezione di Michail Bachtin, è possibile rinvenire nel racconto – come del resto sostiene Elzimar Fernanda Nunes³⁷ – forme di sovvertimento, o meglio, di inversione delle categorie del divino e del diabolico, inondando di riso e scherno carnevalesco le azioni dei protagonisti, sottolineandone – come anche sostiene Maria Teresa Abelha Alves – il carattere

³⁵ A. Unterman, *Dicionário judaico de lendas e tradições*, Zahar, Rio de Janeiro 1992, p. 140.

³⁶ Scrive, infatti, Odil José de Oliveira Filho, «Como se vê, o trabalho intertextual é evidente; dele nasce o personagem-protagonista do *Memorial do Convento*, Baltazar Mateus, o Sete-Sóis. Em certa medida pode-se dizer que Baltazar continua o soldado Peralta e, ao mesmo tempo, é outro. Afinal, o caminho de ambos é de qualquer forma, o convento: um, para habitá-lo; o outro, para construí-lo. São estas semelhanças e diferenças que confirmam a idéia aqui defendida de que o texto de Saramago ao mesmo tempo aproxima-se e distancia-se da tradição narrativa que revisita, construindo-se, com base na leitura como proposta de releitura» (O.J. de Oliveira Filho, *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*, UNESP, São Paulo 1993, p. 38).

³⁷ E.F. Nunes, *A poética da carnavalização em "Obras do diabinho da mão furada"*, Universidade Federal de Goiás, Catalão 1998, p. 95.

ludico che avvolge tutta il discorso narrativo³⁸. Si pensi all'*explicit*, come ad un *climax* ironico, laddove si narra che il protagonista, presentatosi al Convento dei Padri Cappuccini di Xabregas per essere ammesso alla loro vita di clausura, è insolitamente e contrariamente alla prassi subito accolto, tanto che «ao outro dia se lhe lançou o hábito do seráfico Padre S. Francisco»³⁹, mettendo alla berlina, seppure mascherato da un lieve gustoso metalinguaggio, un episodio di accesso alla vita religiosa conventuale, improbabile per il tempo nelle modalità del succedersi dell'accadimento, determinato da un sottinteso, eppure assai presente e concreto *deus ex machina*, che appiana presumibili remore e dubbi e brucia ogni tempo burocratico “ao outro dia se lhe lançou o hábito”: ossia, l'ingente tesoro che l'aspirante professo porta in dono al Convento, che si rivela come ottimo e indiscusso lasciapassare, ma svela la venalità dell'Ordine, coprendolo di sarcasmo, specie, per contrasto, nell'accenno al “seráfico Padre Francisco”, che aveva fatto della assoluta povertà di vita la cifra della sua santità⁴⁰.

Non possiamo, infatti, non notare come tutto appaia gioco: giocano l'autore e il lettore, giocano il narratore e i personaggi che si divertono nel trasformarsi in altri, accentuando il carattere istrionico che è alla base del *divertissement*. Come sostiene António José Saraiva:

Isto seria mais que bastante para uma perseguição implacável, porque os Inquisidores não toleravam alusões ou remoques públicos ao procedimento do Tribunal. [...] É evidente que, tendo espiões por todo o lado, eles não podiam ignorar a atividade teatral do principal autor das «óperas de bonecos» desta época. [...] Fosse como fosse, os Inquisidores votavam silenciosamente a António José um ódio só expiável pela morte⁴¹.

Non giocano, però, gli Inquisitori del Santo Ufficio che montano un assurdo “processo alla Kafka”, *ante litteram*, dove non è importante che il reo sia incontestabilmente colpevole, ma ciò che conta è che l'accusato si senta reo, anche se non sa di che cosa lo si incolpi. Invero il reo è il *cristão-novo*,

³⁸ M. T. A. Alves, *A dialéctica da caflagem nas “Obras do diabinho da mão furada”*, INCM, Lisboa 1983, p. 29.

³⁹ Il breve enunciato è tratto dall'*explicit* dell'intera opera, che suona così, «Achada a viagem, que foy muito boa, em desembarcando se foy o sodado Peralta com o religioso caminho do convento de Xabregas, onde ao outro dia se lhe lançou o hábito do seráfico Padre S. Francisco, que elle recebeo com grande edificação, gosto e alegria» A.J. da Silva, *Obras do Fradinho da Mão Furada*, cit., p. 245.

⁴⁰ Come non ricordare in questo gustoso, forzato *explicit*, l'episodio analogo, narrato nella *Peregrinação* da Fernão Mendes Pinto, laddove si riferisce che nel volere egli entrare come novizio nella Compagnia di Gesù, operante nella missione in terre d'Oriente, cede all'Ordine tutte le sue ricchezze, accumulate in anni di traffici illeciti nelle Indie, al fine di facilitare l'accettazione della sua domanda. Ricchezza che, tra l'altro, non gli verranno neppure restituite, allorché, pentitosi per la scelta di vita che aveva intrapreso, abbandonerà l'abito dei seguaci di Sant'Ignazio.

⁴¹ A.J. Saraiva, *Três processos exemplares*, cit., pp. 126-127.

designato come tale dalle leggi sulla «pulizia di sangue», dalle liste di deferiti e penitenti. È questo universo kafkiano-inquisitorio che alla fine schiaccia la vittima designata di un meccanismo perverso, teso unicamente alla perpetuazione del proprio potere.

Di ciò sembra avvertire le infauste conseguenze lo stesso autore, allorché nel chiudere l'edizione per la stampa delle *Obras do Fradinho da Mão Furada* si rende conto di averla combinata grossa, dal momento che nella *Protestação* scrive:

Se nestes discursos houver algũa couza que profane aos bons costumes e o decoro da modéstia com que se devem escrever, ou contra o que crê e ensina a Santa Madre Igreja Romana, desde logo me retrato e dou por não ditto, protestando ser erro da ignorância e não absurdo da malícia⁴².

⁴² A.J. da Silva, *Obras do Fradinho da Mão Furada*, cit., p. 246.

Machado de Assis: traduzir e reescrever os cânones

Sonia Netto Salomão

Università di Roma "La Sapienza"

A obra de Machado de Assis estabelece curiosa relação com o fenômeno da tradução em dois pontos fundamentais do panorama histórico-cultural do segundo Oitocentos brasileiro: a ânsia de traduzir, numa busca de acertar os ponteiros da história nacional com o que de melhor se produzia no exterior, e a tentativa de ajustar a tradução de modelos estrangeiros à tradição cultural nativa. Se nos perguntarmos: o que se traduzia, quem traduzia e por quê se traduzia tanto na segunda metade do século XIX, no Brasil, a obra de Machado de Assis se torna emblemática em relação aos seguintes temas: 1. a relação do novo sistema literário com a tradição; 2. a busca de modelos em confronto com o cânone ocidental – europeu e americano, mas também greco-latino; 3. a tradução, mas também a escrita e a reescrita por parte de Machado de Assis da própria obra e dos modelos com os quais se confrontou, numa busca de adaptação ou de “aclimatação”¹, palavra, aliás, usada por ele para explicar o conceito.

Trata-se, portanto, de um aspecto particular de tradução cultural, neste caso, que exige uma metodologia específica que considere o processo a partir de leis próprias, diversas daquelas da literatura comparada e da historiografia linguística. Sobre o valor histórico-cultural da tradução², portanto, é ne-

¹ Com a palavra “aclimatação”, Machado descrevia o processo de adaptar, transformando. Ele, na verdade, refere-se ao processo de “re-semantização” de termos, como é o caso da palavra “quiosque”, originária de um lugar diverso, ao inserir-se em outro. O personagem Lelio, em crônica publicada na seção “Balas de estalo” da Gazeta de notícias, explica que, embora se imagine no Brasil que as coisas são iguais às do local de origem, em função da “aclimatação” elas podem transformar-se, mesmo quando mantêm a mesma designação. M. de Assis, *Obras Completas*, Afrânio Coutinho (org.), vol. III, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1973, p. 441. Daqui por diante, quando citarmos desta edição das *Obras Completas*, colocaremos (OC), indicando o volume e a página.

² Para o debate sobre os métodos do trabalho histórico, a partir do final dos anos 80 do século passado consultar, principalmente: Frederic Rener, 1989; Michel Ballard, 1992; J. Lambert, 1993; Antony Pym, 1992, 1998; Peter Torop, 1995.

cessário refletir sobre o aspecto relativo à tradição, como propôs Gianfranco Folena num seu clássico trabalho de 1973, quando se referia à vulgarização das obras clássicas ao longo da Idade Média europeia e italiana³. Isso porque há períodos marcantes em que a tradução tem a função de constituir uma específica tradição, numa língua e numa cultura, sendo inúmeros os exemplos que poderíamos citar, como a versão latina da Bíblia realizada por São Jerônimo, no século IV, ou a escola de tradutores de Toledo, no século XIII. A relação entre tradução e hermenêutica, por outro lado, além de ser etimológica e morfológica, é também de natureza histórico-genética. Tradução e ciências hermenêuticas aparecem sempre na história da civilização ocidental como pares, nos momentos de crise, quando a continuidade da tradição como dado adquirido se configura como algo problemático e o passado se caracteriza como uma tarefa do futuro, como alguma coisa que deve ser reconquistada para ser apropriada de modo produtivo.

É a partir destes pressupostos que se busca estudar a tradução no espaço mais amplo da dinâmica sócio-cultural de uma comunidade, chamando-se a atenção para a sua natureza intertextual e hermenêutica. Valorizo muito também a noção desenvolvida pelo crítico israelita Itamar Even-Zohar⁴ quando introduziu o conceito de polissistema no qual uma pluralidade de literaturas (popular, culta, nacional, folclórica, traduzida) vive a partir de referências recíprocas, cruzando relações diacrônicas e sincrônicas tanto mais dinâmicas quanto mais jovens ou periféricos sejam os sistemas – caso do segundo Oitocentos brasileiro –, ou quando temporaneamente em crise. E daqui se parte para as relações interculturais muito específicas das literaturas pós-coloniais que se apropriam do cânone ocidental no necessário diálogo entre culturas, favorecendo um processo híbrido de culturas de fronteira onde impera o confronto dos códigos linguísticos e culturais. É a este último desenvolvimento dos estudos interculturais e da tradução em particular que devemos ligar à obra de Machado de Assis como expressão maior deste mecanismo de tradução cultural num momento específico da história brasileira.

Como se sabe, o Brasil oitocentista, pós-independente, marcou-se por um dinamismo similar ao de outras culturas ocidentais. E do mesmo modo se comportou a língua portuguesa, ao lado de outras línguas modernas, no âmbito das mudanças sociais e tecnológicas que caracterizaram o período; basta lembrarmos das revoluções liberais de 1848, em campo político-social, e da estrada de ferro, do telégrafo e do telefone, no espaço tecnológico, que levaram a uma revolução linguística, também, do ponto de vista grama-

³ G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.

⁴ I. Even-Zohar, *The position of translated literature within the literary polysystem*, in «Poetics Today» 1, 1990 (11), pp. 45-51.

tical e estilístico⁵. Entre os eventos históricos locais⁶, o progresso geral do país durante a permanência da corte portuguesa (1808-1821) e na sucessiva independência de 1822, produziram indiscutível impacto cultural e político, sendo a literatura e o teatro formas privilegiadas de afirmação nacional. Surge, no período, igualmente, a necessidade de fundar o país sobre bases institucionais novas: academias, hospitais, bibliotecas, universidades. Instituiu-se o Conservatório Dramático Brasileiro (1830) que legislava sobre as traduções a serem representadas nos teatros, e do qual Machado foi “censor”, que neste período tinha o sentido de crítico ou “parecerista”⁷.

Nesta perspectiva se observa como certas ideias, ao serem importadas, adaptavam-se de modo diverso no Brasil. O darwinismo, por exemplo, acabou por provocar uma nova relação com a natureza no país tropical, passando o conceito a ser utilizado em diversas teorias sociais como a antropologia, a sociologia, a história, a teoria política e a economia. Conceitos como evolução, hereditariedade, competição, seleção do mais forte, foram empregados na análise do comportamento social também. Por outro lado, instaurou-se nos debates do período uma relação entre a biologia e a sociologia porque noções como a de evolução e transformismo também podem ser analisadas sob outra perspectiva, como em Comte e Herbert Spencer, por exemplo, autores muito lidos no Brasil. Quanto às ideias, a partir da segunda metade do século XIX, o que Eric Hobsbawm chamou de “nacionalismo étnico”, impulsionado pelos movimentos nacionalistas, pelas imigrações e pela ciência, ajudou a transformar a raça em um conceito central nas ciências sociais. As elites intelectuais brasileiras debateram-se em torno deste tema que se relacionava, por sua vez, com a problemática do clima e da adaptação dos estrangeiros ao país tropical, já que a fase era a de maciça imigração de braços que substituíssem a força escrava em extinção, com as várias leis proibicionistas do tráfico negreiro. A questão dos determinismos geográfico, climático e racial nos trópicos, portanto, estava na ordem do dia e afetou diretamente as primeiras iniciativas políticas neste momento, abrangendo inclusive temas relativos à insalubridade e aos próprios cortiços, aonde iam morar também os imigrantes pobres.

Em campo literário o romantismo já havia preparado o terreno, no que diz respeito à importância das traduções. Como lembra Georges Mounin, a afirmação das línguas nacionais e do sentimento nacional se repercutem sobre as técnicas tradutivas e tornam obsoletas as traduções baseadas no

⁵ Cfr. L. Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2013, pp. 109-30; A.M. Davies, *Il dibattito linguistico alla metà dell'Ottocento*, in Id. *La linguistica dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 263-308; I.S. Lima e L. do Carmo, *História social da língua nacional*, Nau, Rio de Janeiro 2014.

⁶ Cfr. C. de Abreu, *Fases do segundo Império*, in «Ensaio e estudos», 3ª série, 4 vol., Rio de Janeiro 1931-33, pp. 107-30.

⁷ S. Netto Salomão, *Censores de pinçenê e gravata, dois momentos da censura teatral no Brasil*, Codecri, Rio de Janeiro 1981.

princípio das *belles infidèles*⁸. Por sua vez, Machado desejava contrastar o já exaurido romantismo sem cair nas malhas do realismo-naturalismo, naquela estética de inventários que tanto o horrorizava. O clima era o de fundação da literatura brasileira e da língua portuguesa do Brasil e não resta dúvida de que o autor de *Dom Casmurro* confrontou-se com diversos modelos do cânone ocidental e realizou uma síntese original a partir de processos mistos de tradução, adaptação, desconstrução, fusão ou rejeição, contribuindo para o que depois os modernistas chamaram de “antropofagia cultural”⁹. Justamente em 28 de julho de 1895, numa crônica da Revista «A Semana», vamos encontrar esta observação de Machado de Assis, muito importante para o nosso tema: «A Revolução Francesa e Otelo estão feitos; nada impede que esta ou aquela cena seja tirada para outras peças, e assim se cometem, literariamente falando, os plágios»¹⁰. Afrânio Coutinho propôs a “teoria do molho”, contida num aforismo do próprio autor carioca, para exprimir a sua teoria da originalidade em literatura: «pode-se ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica»¹¹.

Mantendo-se curiosamente no âmbito do léxico culinário, o autor carioca tem as ideias bem claras quando se trata da tradução, desta vez em relação ao referido Conservatório Dramático, em texto de 1859: «Daqui o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha»¹². Machado critica a má tradução, uma espécie de anti literatura – um “criado de servir” – que atrapalharia o nascimento da verdadeira literatura brasileira, impedindo o enriquecimento da língua também. O nosso autor, portanto, dedica-se à tradução também como crítico e teórico, principalmente quando integrou a comissão de pareceristas do Conservatório Dramático Brasileiro, de 1859 a 1864. Outro trabalho de confronto com o cânone será o de tradutor, *tout court*, já que realizou 48 traduções ao longo da sua profícua produção intelectual¹³.

Para a tradução cultural, no entanto, como a estamos classificando neste estudo – tradução de modelos, tipologias, adaptações e recriações – devemos considerar basicamente quatro processos: a) a utilização da tradução previamente realizada e que a seguir é adaptada, como no caso da tradução do canto XXV do *Inferno* de Dante (1874), aproveitado no conto *Academias de*

⁸ Cfr. G. Mounin, *La traduzione nell'età moderna*, in Id. *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 2006, p. 52.

⁹ Cfr. S. Netto Salomão, *A aventura da mimesis nos romances machadianos*, in Id., *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, EdUERJ, Rio de Janeiro 2016, pp. 37-92.

¹⁰ M. de Assis, *Obras Completas*, vol. II, W.M. Jackson editores, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre 1953, p. 430.

¹¹ M. de Assis, *OC*, vol. III, cit., p. 793.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. J-M. Massa, *Machado de Assis, tradutor*, Crisálida, Rio de Janeiro 2008.

Sião, de 1884, e no *Quincas Borba* (1891), num capítulo fundamental para a compreensão do romance; ou a do poema *Lucie* de Alfred de Musset (1835), traduzido em 1860¹⁴ e aproveitado no capítulo XXXIII, *O penteado*, do *Dom Casmurro* (de 1899); b) a adaptação de uma carta do *corpus* do pseudo Hipócrates – *Do riso e da loucura* – no *Alienista* (1882); c) a mistura de variantes do *Otelo* – como a ópera de Verdi – na construção do *Dom Casmurro*; d) a reescritura da própria obra, criando variantes.

Já tendo discutido alguns dos exemplos acima numa recente publicação à qual remeto os interessados¹⁵, examinarei brevemente a reescritura dos contos *o País das quimeras*, publicado no Jornal «O Futuro», em 1862, numa única edição e *Uma excursão milagrosa*, publicado no «Jornal das Famílias» em duas edições no ano de 1866. Estes são exemplos, convém sublinhar, que integram a obra de um Machado ainda muito jovem e que representam, na minha opinião, uma espécie de esboço para o fundamental capítulo *O delírio*, das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, passando por outras tentativas, como a da introdução do gênero herói-cômico, do poema *O Almada*, até as narrativas fantásticas como *A Chinela Turca* e *As Academias de Sião*.

Na Advertência ao poema herói-cômico em oito cantos, *O Almada* (1875), publicado em fragmentos depois da morte do autor, em 1910, no volume *Outras relíquias*, editado por Mário de Alencar, encontramos este depoimento do autor carioca:

Agora direi que não é sem acanhamento que publico este livro. Do gênero dele há principalmente duas composições célebres que me serviram de modelo, mas que não [sic] são verdadeiramente inimitáveis, o *Lutrin* e o *Hissope*. Um pouco de ambição me levou, contudo, a meter mãos à obra e perseverar nela. Não foi a de competir com Dinis e Boileau; tão presunçoso não sou eu. Foi ambição de dar às letras pátrias um primeiro ensaio neste gênero difícil. Primeiro digo, porque os raros escritos que com a mesma designação se conhecem são apenas sátiras de ocasião, sem nenhuma intenção literárias. As deste são exclusivamente literárias¹⁶.

O depoimento é importante porque coloca em termos bem claros o processo utilizado pelo escritor de confrontar-se com modelos específicos; neste caso, de poemas herói-cômicos. Numa análise mais aprofundada, vamos perceber que os autores estudados por Machado realizam, também eles, uma paródia dos grandes clássicos da epopéia. O testemunho nos leva a refletir sobre quanto ele conhecia os autores, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), autor de *Le Lutrin*¹⁷ (1672-1698), e o poeta português que escreveu parte de sua obra no Brasil, António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799),

¹⁴ Ivi, p. 187. Publicado nas *Crisálidas* em 1864.

¹⁵ Cfr. S. Netto Salomão, *Machado de Assis e o cânone ocidental*, cit.

¹⁶ M. de Assis, *OC*, vol. III, cit., p. 228.

¹⁷ N. Boileau-Despréaux, *Le Lutrin*. N. Scheuring, Lyon 1672-1698.

autor do *Hissope*¹⁸ (1802), cujo pseudônimo arcádico era Elpino. Este poema, o mais conhecido da sua obra, foi escrito a partir do estímulo de alguns amigos de Elvas, como desagravo das humilhações sofridas pelo poeta em razão do desprezo com que o Bispo da cidade o tratava, negando-lhe hospitalidade nos solenes jantares que costumava oferecer a importantes figuras da cidade. O *Hissope*, um pastiche do estilo épico de *Os Lusíadas*, realiza a sátira em torno do cerimonial entre o bispo de Elvas e o deão da Sé, ridicularizando os valores feudais, a mentalidade escolástica, a poesia gongórica, o fausto da aristocracia e os abusos praticados pelo alto clero.

Quanto ao *Lutrin*, a intenção do autor é, sem dúvida, de crítica a algumas obras do período, principalmente quando abusavam das alegorias e da mitologia; mas, segundo os estudiosos da obra, o verdadeiro objetivo de Boileau seria fazer de um tema insignificante uma obra séria¹⁹.

Le lutrin

Chante 1^{er}

Je chante les combats, et ce prélat terrible
Qui par ses longs travaux et sa force
invincible
Dans une illustre église exerçant son grand
coeur,
Fit plaisir à la fin un lutrin dans le choeur.
C'est en vain que le chantre, abusant d'un
faux titre,
Deux fois l'en fit ôter par les mains du cha-
pitre :
Ce prélat, sur le banc de son rival altier
Deux fois le reportant, l'en couvrit tout
entier.
Muse redis-mois donc quelle ardeur de
vengeance
De ces hommes sacrés rompit l'intelligence,
Et troubla si longtemps deux célèbres
rivaux.
Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots !
Et toi, fameux héros, dont la sage entremise
De ce schisme naissant débarrassa l'Eglise,
Viens d'un regard heureux animer mon
projet,
Et garde-toi de rire en ce grave sujet.

Hissope

Canto I

Eu canto o Bispo, e a espantosa guerra,
Que o Hyssope excitou na Igreja d'Elvas.
Musa, Tu, que nas margens aprazíveis,
Que o Sena borda de árvores viçosas,
Do famoso Boileau a fértil mente
Inflamaste benigna, Tu me inflama;
Tu me lembra o motivo; Tu, as causas,
Por que a tanto furor, a tanta raiva
Chegaram o Prelado, e o seu Cabido.
Nos vastos Intermúndios de Epicuro
O grão país se estende das Quimeras,
Que habita imenso Povo, diferente
Nos costumes, no gesto, e na linguagem.
Aqui nasceu a Moda, e d'aqui manda
Aos vaidosos mortais as várias formas
De seges, de vestidos, de toucados,
De Jogos, de Banquetes, de Palavras;
Único emprego de cabeças ocas.
Trezentas belas, caprichosas Filhas,
Presumidas a cercam, e se ocupam
Em buscar novas artes de adornar-se.
Aqui seu berço teve a espinhosa
Escolástica vã Filosofia.

¹⁸ A.D. da Cruz e Silva, *Hissope* [1802], in M.L.M Urbano (edição de), *Obras de A. D. da Cruz e Silva*, vol. I, Edições Colibri, Lisboa 2000. O "hissope" se refere ao aspersório. Aspergir água benta com o hissopo (com a planta, hissopo, se aspergia a água benta).

¹⁹ Cfr. T. Stauder, *Le Lutrin de Boileau et le Virgile travesti de Scarron: étude comparative des procédés et des fonctions*, in «Papers on French Seventeenth Century

O poema de Machado – cujo tema é o mesmo de *O Garatuja* (1872), de José de Alencar – é por ele mesmo resumido:

O assunto deste poema é rigorosamente histórico. Em 1659, era prelado o administrador do Rio de Janeiro o Dr. Manuel de Sousa Almada, presbítero do hábito de S. Pedro. Um tabelião, por nome Sebastião Ferreira Freire, foi vítima de uma assuada, em certa noite, na ocasião em que se recolhia para casa. Queixando-se ao ouvidor-geral Pedro Mustre Portugal, abriu este devassa, vindo a saber-se que eram autores do delito alguns fâmulos do prelado. O prelado, apenas teve notícia do pocedimento do ouvidor, mandou intimá-lo para que lhe fizesse entrega da devassa no prazo de três dias, sob pena de excomunhão. Não obedecendo o ouvidor, foi excomungado na ocasião em que embarcava para a capitania do Espírito Santo. Pedro de Mustre suspendeu a viagem e foi à Câmara apresentar um Protesto em nome do rei. Os vereadores comunicaram a notícia do caso ao governador de cidade, Tomé Alvarenga; por ordem deste foram convocados alguns teólogos, licenciados, o reitor do colégio, o dom Abade, o Prior dos Carmelitas, o guardião dos Franciscanos, e todos unanimemente resolveram suspender a excomunhão do ouvidor e remeter todo o processo ao rei²⁰.

O texto, portanto, narra a disputa, com abrangência não só pessoal, mas também, jurídica e política, entre o prelado da cidade do Rio de Janeiro, Manuel de Souza Almada, e um tabelião, Sebastião Ferreira Freire. Machado explora o grotesco que se esconde nos mecanismos sociais e na incapacidade humana de perceber o próprio ridículo; tema, como sabemos, de toda a sua obra mais madura e refinada. Mas o projeto já está aqui enunciado, como se vê.

O Almada

Canto Primeiro

I

Musa, celebra a cólera do Almada
 Que a fluminense igreja encheu de assombro.
 E se ao douto Boileau, se ao grave Elpino
 Os cantos inspiraste, e lhes teceste
 Com dóceis mãos as imortais capelas,
 Perdoa se me atrevo de afrontá-la
 Esta empresa tamanha. Tu me ensina
 A magna causa e a temerosa guerra
 Que viu desatinado um povo inteiro,
 Homens do foro, almotacés, Senado,
 Oficiais do exército e do fisco,

Literature», 2004, 31 (61), pp. 461-479; W. Callin, *Querelles de clocher: aspects du comique dans Le Lutrín*, in J.M. D'Heur et N. Cherubini (editées par), *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Gedit, Tournai 1980, pp. 559-564.

²⁰ M. de Assis, *OC*, vol. III, cit., p. 227.

Provinciais, abades e priores,
E quantos mais, à uma, defendiam
O povo, a Igreja e a régia autoridade²¹.

Se o poema *Almada* vem precedido de prefácio em que a intertextualidade é declarada, no conto *O país das quimeras*, anterior ao poema, esta relação é também confessada, mas *en passant*, como nos seguintes exemplos:

Todas as paredes, como no poema de Dinis, eram forradas de papel prateado e lantejoulas.

Afinal penetraram na grande sala. O gênio das bagatelas, de que fala Elpino, estava sentado em um trono de casquinha, tendo de ornamento dois pavões, um de cada lado²².

A narrativa aparece na primeira edição do jornal «O Futuro», com o subtítulo de *Conto fantástico*. Muitos personagens – como o Rei, designado pelo narrador como “Gênio das bagatelas” – a Senhoria e a Moda, já estavam no citado poema de Dinis da Cruz e Silva. O tom humorístico do conto machadiano possui muito dos seus modelos, embora não se possa falar de sátira e paródia como muitos anos mais tarde acontecerá com o poema herói-cômico *O Almada*, como já observado. É comum a todos os textos citados o tema das insignificâncias, das “bagatelas”, assunto predileto de Machado; e o recurso à linguagem pomposa e áulica no tratamento de matéria baixa e menor. Deste contraste e deste trabalho linguístico nasce o efeito cômico típico do autor carioca.

Quanto à reescritura dos contos, a mudança realiza-se no momento em que o narrador passa a palavra ao viajante que assumirá a narrativa em primeira pessoa. Além do interesse estrutural por este importante elemento – o ponto de vista – há um acréscimo de informação sobre textos de viagem que enriquecem a segunda versão da narrativa. Machado está trabalhando com o gênero fantástico, também, que caracterizará contos mais bem realizados como os já citados *A Chinela Turca* e *As Academias de Sião*. É possível que o escritor carioca conhecesse a coletânea organizada por Charles Baudelaire – *Histoires extraordinaires*, de 1856. Seguramente deve ter compartilhado com o poeta francês o tema da melancolia moderna, a partir de alguns contos de Edgar Allan Poe, e do poema *O Corvo*, que traduziu em 1883.

Do ponto de vista estrutural, portanto, as modificações ocorrem nos trechos assinalados abaixo:

²¹ *Ibidem*.

²² M. de Assis, *Relíquias de casa velha*, in *Obras Completas*, vol. II, W.M. Jackson editores, cit., p. 430.

O País das quimeras
(Conto fantástico) – 1862

Arrependera-se Catão de haver ido algumas vezes por mar quando podia ir por terra. O virtuoso romano tinha razão. Os carinhos de Anfitriete são um tanto raivosos, e muitas vezes funestos. Os feitos marítimos dobram de valia por esta circunstância, e é também por esta circunstância que se esquivam de navegar as almas pacatas, ou, para falar mais decentemente, os espíritos prudentes e seguros.²³

[...]
e foi abrir a porta disposto a ouvir resignado a muito plausível sarabanda que ele lhe vinha naturalmente pregar. Mas, ó pasmo! mal o poeta abriu a porta, eis que uma sílfide, uma criatura celestial, vaporosa, fantástica, trajando vestes alvas, nem bem de pano, nem bem de névoas, uma coisa entre as duas espécies, [...]²⁴

Uma excursão milagrosa – 1866

Tenho uma viagem milagrosa para contar aos leitores, ou antes uma narração para transmitir, porque o próprio viajante é quem narra as suas aventuras e as suas impressões.

Se a chamo milagrosa é porque as circunstâncias em que foi feita são tão singulares, que a todos há de parecer que não podia ser senão um milagre. Todavia, apesar das estradas que o nosso viajante percorreu, dos condutores que teve e do espetáculo que viu, não se pode deixar de reconhecer que o fundo é o mais natural e possível deste mundo. Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem, desde as viagens do Capitão Cook às regiões polares até as viagens de Gulliver, e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de Mil e Uma Noites. Pois tudo isso é nada à vista das excursões singulares do nosso herói, a quem só falta o estilo de Swift para ser levado à mais remota posteridade.

As histórias de viagem são as de minha predileção. Julgue-o quem não pode experimentar-lo, disse o épico português. Quem não há de ir ver as coisas com os próprios olhos da cara, diverte-se ao menos em vê-las com os da imaginação, muito mais vivos e penetrantes.

Viajar é multiplicar-se. [...]

Das viagens sedentárias só conheço duas capazes de recrear. A *Viagem à Roda do Meu Quarto*, e a *Viagem à Roda do Meu Jardim*, de Maistre e Alphonse Karr.

Ora, com todo este gosto pelas viagens, ainda assim eu não desejaria fazer a viagem do herói desta narrativa. Viu muita coisa, é certo; e voltou de lá com a bagagem cheia dos meios de apreciar os fracos da humanidade. Mas por tantas coisas quantos trabalhos!

²³ Ivi, p. 417.

²⁴ Ivi, p. 424.

Arrependera-se Catão de haver ido algumas vezes por mar [...]

Quem poderia ir procurar o poeta àquela hora? Lembrou-se que tinha umas encomendas do homem das odes e foi abrir a porta disposto a ouvir resignado a muito plausível sarabanda que ele lhe vinha naturalmente pregar.

Aqui deixa de falar o autor para falar o protagonista. Não quero tirar o encanto natural que há de ter a narrativa do poeta reproduzindo as suas próprias impressões.

O poeta foi, como disse, abrir a porta.

Diz ele:

* * *

... Mas, oh! pasmo!²⁵

Quanto à perspectiva filosófica, como sublinha José Raimundo Maia Neto, no seu estudo sobre o ceticismo na obra machadiana:

Esta “viagem” ocorre em estado ambíguo de consciência do poeta, entre o sono e a vigília. A viagem é a realização “concreta” das “viagens” (devaneios) dos poetas e demais pessoas que se distraem da realidade com quimeras (reflexões e imaginações vazias). Percebe-se, porém, um sentido filosófico quando se verifica ser o “país das quimeras” o lugar onde se fabricam as quimeras do mundo social real. Ou seja, onde as ocupações dos homens são desmascaradas enquanto arbitrárias, precárias e formais. Tais quimeras têm por função possibilitar que os indivíduos se distraiam do seu nada original²⁶.

É sem dúvida excepcional perceber como todo este trajeto que passa pela *Eneida* de Virgílio, por *Le lutrin* de Boileau, o *Hissope* de Cruz e Silva e todas as viagens maravilhosas e fantásticas da enciclopédia machadiana (Homero, De Maistre, Sterne, Swift, Garrett), vão, no final, desembocar na pequena obra prima que é o capítulo VII, *O Delírio*, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Convém ainda lembrar, a propósito da experiência de Machado como tradutor, o aspecto que Jean-Michel Massa chama de “As afinidades eletivas”, numa seção do seu estudo dedicado às escolhas tradutivas que são da responsabilidade do escritor; ou seja, que não foram feitas por encomenda. Analisando o período que vai de 1855 a 1869, comenta a tradução de *Cigognes et turbots*, de Louis de Boulhiet:

²⁵ M. de Assis, *OC*, vol. II, cit., pp. 758-763, grifo nosso.

²⁶ J.R.M. Netto, *O ceticismo na obra de Machado de Assis*, Annablume, São Paulo 2007, p. 83.

É uma poesia herói-cômica e burlesca, dedicada à glória de Asinius Sempronius Rufus. Machado de Assis se diverte como se divertiu o autor. Como este, ele admira louva e soa a trombeta para cantar a glória do ilustre cozinheiro romano. [...] «Cigognes et turbots», não é o maior poema (Boullhet, de resto, é um poeta menor), ma de longe o mais divertido por sua falsa eloquência exagerada²⁷.

Outro exemplo, ainda, dentro do período que nos interessa, é o da tradução do *Satin marié*, de Gustava Nadaud, realizada em 1863 (*O casamento do diabo*). Como no exemplo anterior, o tema é divertido, mais agressivo, mas sempre traduzido com apropriação por Machado²⁸.

A nossa tese, a partir dos pressupostos teóricos da tradução cultural que estamos desenvolvendo, leva-nos à constatação de que Machado traduz, adapta e reescreve até chegar a uma síntese cujos traços de intertextualidade já se perderam. A não ser que tomemos todo o contexto histórico-social e toda a sua obra como um palimpsesto. Neste caso particular que estamos examinando, os dois contos podem ser considerados “menores”, na obra do autor. Vistos na perspectiva da tradução, no entanto, ganham foro de estudo genético, de um processo que se vai amadurecendo. Nestes dois contos e no poema herói-cômico *O Almada* está a gênese da construção de uma das vertentes da ironia machadiana: a “bagatela”, o tema vulgar das disputas humanas, que a história universal vai registrar em gêneros específicos, e que a perspectiva fantástica do distanciamento vai permitir flagrar. Tudo isso para melhor perceber os personagens “quiméricos” que habitam este país – o Brasil? – que é um delírio, e que Machado buscará ilustrar a partir de modelos e de gêneros que analisou e “traduziu”, adaptando.

O processo – se aceitarmos a tese – acaba distilando estilemas, compondo atmosferas, sugerindo filosofias, como neste trecho de *O Delírio*, com que finalizamos esta discussão:

Os séculos *desfilavam* num turbilhão e, não obstante, porque os olhos do *delírio* são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – *flagelos e delícias* –, desde essa coisa que se chama *glória* até essa outra que se chama *miséria*, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a *cobiça* que devora, a *cólera* que inflama, a *inveja* que baba, e a *enxada* e a *pena*, úmidas de *suor*, e a *ambição*, a *fome*, a *vaidade*, a *melancolia*, a *riqueza*, o *amor*, e todos agitavam o homem, como um *chocalho*, até destruí-lo, como um *farrapo*. Eram as formas várias de *um mal*, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas *vestes de arlequim*, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à *indiferença*, que era um *sono sem sonhos*, ou ao *prazer*, que era uma *dor bastarda*. Então o homem, flagelado e rebelde, *corria* diante da fatalidade das coisas, atrás de uma *figura nebulosa e esquiva, feita de*

²⁷ J-M. Massa, *Machado de Assis, tradutor*, cit., p. 78.

²⁸ Ivi, pp. 78-79.

*retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão*²⁹.

A viagem, de remota memória literária e arquetípica, conduzida por um hipopótamo que leva o viajante a um encontro com a natureza ou Pandora – misto de mãe e madrasta – revela a arte suprema do escritor brasileiro. Num clima onírico e de dosado humorismo a sua poética culta e ao mesmo tempo arraigada à tradição popular brasileira, traduz o que de melhor pode servir a interpretar e a analisar no homem, construindo este tecido diáfano da escritura simbólica.

²⁹ M. de Assis, *OC*, vol. I, cit., pp. 522-523. O grifo é nosso.

II PARTE

Modernità e avanguardie in area lusofona

Il futuro del presente. Contemporaneità e inattualità nel Futurismo italiano e nel Modernismo brasiliano

Ettore Finazzi-Agrò
Università di Roma "La Sapienza"

Vien mostrato l'ora, questo ora. Ora; mentre vien mostrato, ha già cessato di essere. L'ora, che è, è diverso da quello mostrato, e noi vediamo che l'ora consiste proprio in questo: nel non essere più, mentre esso è; l'ora, come ci vien mostrato, è un già stato.

G.W.F. Hegel¹

L'esperienza dell'attualità non è la stessa per tutti.

E. Bloch²

Il Futurismo è una mina crepitante sotto le rovine del passato.

F.T. Marinetti, *Guerra, sola igiene del mondo*³

Chiamato, ancora una volta, a riflettere su ciò che lega e su ciò che distingue il Futurismo italiano dal Modernismo brasiliano, rendendoli, in fin dei conti, ideologicamente incompatibili, mi trovo nella necessità di dover anzitutto trattare della diversa visione del Tempo che vige nei due movimenti. Necessità che nasce, in verità, da un mio desiderio di meglio intendere i meccanismi che, sui due lati dell'Atlantico, instaurano e sovrintendono alla creazione di uno spazio comune di riflessione su ciò che definiamo come "contemporaneo".

Istanza scivolosa e, in fondo, insignificante in sé (di cosa siamo, alla fin fine, contemporanei? E qual è il referente possibile, al di là del suo statuto momentaneo e puntuale, di un termine come "contemporaneità"? Ma tornerò su tali questioni) che ha finito, tuttavia, per proporsi come un imperativo categorico proprio agli inizi del secolo passato. Perché il culto di tutto ciò che il presente – in quanto dimensione tanto transitoria quanto intransitiva – porta con sé, è il principale obbligo cui si sottomettono le avanguardie primo-novecentesche; perché, più in generale, tutte le avanguardie – e non solo, quindi, il Futurismo e il Modernismo – devono affrontare la questione

¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (traduzione italiana di E. De Negri), La Nuova Italia, Firenze 1973, vol. I, p. 88.

² E. Bloch, *Eredità del nostro tempo* (a cura di L. Boella), Il Saggiatore, Milano 1992, p. 82.

³ Cito da I. Gherarducci, *Il Futurismo italiano*, 2^a ed., Editori Riuniti, Roma 1976, p. 32.

della relazione fra tradizione e innovazione, tra conservazione e mutamento di cui il Contemporaneo, appunto, è ostaggio e custode.

All'interno del movimento fondato da Marinetti, la concezione del Tempo si trova, com'è noto, sempre inscritta in un'idea di movimento, di evoluzione, di precarietà e di transito in direzione di un futuro auspicato che dovrebbe cancellare ogni traccia di passato. L'anti-storicismo implicito – epperò spesso esplicitato, tanto dal fondatore quanto dai suoi compagni di strada – in tale scelta dell'istantaneo, si sparge già sul primo manifesto del 1909:

Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. [...] Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?⁴

Il museo è una minaccia, dunque, per il «fragile coraggio» del militante futurista; il passato è un cimitero per il quale si aggirano la sua melanconia e la sua inquietudine: nessuna storia è, insomma, possibile in questo «promontorio estremo dei secoli»⁵, bensì solo l'apertura verso un futuro pensato come realizzazione ipotetica di ogni possibilità.

L'ansia di vivere il Contemporaneo porta, allora, Marinetti a negare ogni validità alla Storia, in quanto culto del passato; lo porta alla costruzione di un Tempo in continuo movimento e inteso come seppellimento frettoloso dei morti e come dimensione della vacuità e del silenzio. Detto altrimenti e per riprendere la terminologia di Michel de Certeau, il disprezzo per *l'absent de l'Histoire*⁶ decreta la cancellazione di ogni possibilità di una storia: il museo-cimitero non è, di fatto, il luogo della memoria ma lo spazio sterminato dell'oblio (o dell'attenzione impaziente, il che conduce allo stesso risultato). E tutto ciò si ripercuote, evidentemente sulla nozione stessa di Contemporaneità che, nell'ambito del gruppo futurista, è vista certo come un “contempo” o come un “tempo-con”, ossia come una dimensione condivisa (e non a caso il soggetto dei vari manifesti futuristi è sempre la prima persona plurale), ma non nel senso di una redenzione del tempo dal suo trascorrere (ossia, dal suo essere tempo), bensì in quello di una interferenza continua di superfici temporali, ognuna delle quali si sovrappone e cancella la precedente. Basta considerare come Marinetti intenda, sempre all'interno del suo primo manifesto, la relazione tra la sua generazione e quelle successive:

⁴ L. De Maria, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973, p.7.

⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁶ Cfr. M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*, Gallimard, Paris 2002, pp. 208-18.

I più anziani fra noi hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. Noi lo desideriamo! Verranno contro di noi, i nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, protendendo dita adunche di predatori, e fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche⁷.

Il futuro dei Futuristi è limitato alla decade: è questa la scadenza della sua contemporaneità, che sarà di seguito seppellita come il passato contro cui essi, a loro volta, si stanno rivoltando in quel momento. In quest'ottica, tale descrizione del susseguirsi dei tempi assume quasi una tonalità ultraromantica, direi pure ossianica, nella sua evocazione ripetuta della dimensione sepolcrale. Un registro decadente e notturno, allora, quello che Marinetti sembra adottare, delineando per i Futuristi un percorso in cui la morte e la sepoltura sono sia l'origine che la fine del Tempo, annullando, nel lutto e nella malinconia, ogni possibilità di una vera "tradizione del Nuovo".

Il «fragile coraggio» rivendicato dal fondatore del movimento gli nega, in questo senso, di essere realmente contemporaneo, se è vero che, come ha sottolineato Giorgio Agamben, «essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio» visto che comporta la capacità «non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi» – il che può anche voler dire: «essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare»⁸. Il Futurismo per contro, nella sua ansia di presentificare il presente, coltiva l'ambizione di essere puntuale, almeno nell'arco di dieci anni, all'incontro con il suo destino artistico, di essere illuminato dal futuro, ritrovandosi pienamente in esso.

E del resto, Marinetti lascia al suo gruppo una via di fuga, mantiene aperta una possibilità di luce nell'ombra della museificazione fatale delle realizzazioni artistiche, sempre future, dei futuristi:

Essi [i rappresentanti della generazione successiva] ci troveranno alfine – una notte d'inverno – in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona, e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno i nostri libri d'oggi fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini.

Essi [...] si avventeranno per ucciderci, spinti da un odio tanto più implacabile in quanto che i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi⁹.

⁷ L. De Maria, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 8.

⁸ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, p. 16.

⁹ L. De Maria, *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 8.

Una luce di sopravvivenza fende, dunque, tale descrizione, pur sempre notturna e gotica, del destino della generazione futurista: è la trepidazione dei «nostri aeroplani», è il fiammeggiare «delle nostre immagini» che sfuggiranno, evidentemente, all'incendio dei libri di oggi.

Questo quadro luttuoso nel quale si illustra metaforicamente la storia, questa scena sanguinosa in cui si rappresenta il passaggio del tempo è attraversata, dunque, dall'ebbrezza «di amore e di devozione» che le future generazioni proveranno rispetto ai Futuristi. Solo così, in tale proposta ambigua di salvaguardia dell'*ora*, il tempo presente riesce ad oltrepassare i suoi limiti: uccidere i padri non significa disperdere il loro patrimonio, visto che la loro eredità si perpetuerebbe nell'affetto ubriaco di coloro che li seguiranno. È questo il legato sentimentale che istituirebbe la "tradizione del Nuovo": un patrimonio che si conserva e si trasmette (ancorché in modo virtuale) anche dopo la morte di coloro che l'hanno accumulato, in una ambigua relazione di odio ed amore con i loro successori.

Il trascorrere del tempo e il rapporto con il passato, che Marinetti, nel suo manifesto o programma ideologico del 1909, presenta come una specie di incessante elaborazione del lutto, ci porta fatalmente ad istituire un parallelo con la situazione brasiliana: con un Modernismo in cui la malinconia gioca, certamente, un ruolo importante (e che trova il suo apice e la sua manifestazione più evidente nell'incipit del *Retrato do Brasil*, pubblicato da Paulo Prado nel '28: «In una terra radiosa vive un popolo triste»)¹⁰, così come una funzione importante la ha la persistenza dell'uccisione e divorazione "canina" dei padri. In questo senso, si potrebbe richiamare l'attenzione sulla teoria freudiana contenuta in *Lutto e melanconia*, testo pubblicato nel 1917 – dopo, dunque, il manifesto marinettiano e prima della rivoluzione modernista del '22. In effetti, e non senza qualche titubanza, Freud indica una differenza importante tra lutto e malinconia, visto che la seconda è anch'essa il frutto di una perdita «ma senza riuscire a sapere che cosa è stato perduto»¹¹. Ancora Giorgio Agamben, commentando tale "disagio", ha scritto:

Si direbbe che il ritrarsi della libido malinconica non abbia altro scopo che quello di rendere possibile un'appropriazione in una situazione in cui nessun possesso è, in realtà, possibile. In questa prospettiva, la malinconia non sarebbe tanto la reazione regressiva alla perdita dell'oggetto d'amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile¹².

¹⁰ P. Prado, *Ritratto del Brasile. Saggio sulla tristezza brasiliana* (cura, introduzione e traduzione di N. Avella), Bulzoni, Roma 1996, p. 55. La frase seguente del saggio di Paulo Prado è ancor più esplicita: «Tale melanconia gliela trasmisero gli scopritori da cui fu essa rivelata al mondo e popolata».

¹¹ S. Freud, "Lutto e melanconia", in Id., *Opere (1915-1917). Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, Vol. 8. Boringhieri, Torino 1976, p. 109.

¹² G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, pp. 25-26.

L'Altro, dunque, nell'impossibilità di essere raggiunto sul piano reale, si trasforma in oggetto rimosso del desiderio: un fantasma, cioè, che alimenta perciò la fantasia di un'appropriazione che si può realizzare attraverso un'assimilazione – in virtù di una cannibalizzazione, quindi, che distrugge e, al contempo, incorpora l'alterità desiderata. Non a caso, in questo senso, Freud includeva fra gli esempi di eccesso di umor nero della sua epoca gli episodi di antropofagia che costellavano le cronache dei giornali europei e i bollettini di psichiatria legale della fine del secolo XIX¹³.

Nell'analisi dei rapporti culturali tra il Brasile modernista e l'Europa delle avanguardie dovremmo, a mio avviso, tener sempre conto di questo unilateralismo del desiderio, che costruisce un feticcio (un *totem*, nella terminologia adottata da Oswald de Andrade nel suo *Manifesto antropofago*)¹⁴ di ciò che è assente o censurato (del *tabù*, sempre nel riuuso che lo scrittore brasiliano fa del vocabolario freudiano)¹⁵ e che può sia essere incorporato attraverso un atto cannibalico, che permanere nella sua latenza e irraggiungibilità, producendo quella piega melanconica che attraversa gli anni '20 del Novecento (e che, in Brasile, si prolunga nella decade successiva), coniugandosi, d'altronde, con l'euforizzazione dell'assenza e con l'esaltazione del meticcio. In tale costellazione di sensi eterogenei, nulla è, ovviamente, stabile, ma tutto oscilla e muta di posizione all'interno di un paradigma di relazioni momentanee e plurime, in cui il nesso tra identità e differenza si trasforma in intreccio: in una trama complessa dalla quale è impossibile estrarre un senso unico e irreversibile, che non sia, appunto, l'organizzazione "arlecchinese" del soggetto di cui parla, nella sua prima produzione poetica, un altro grande modernista brasiliano come Mário de Andrade¹⁶.

Nell'ambito delle differenze e degli scambi culturali, la questione fondamentale, in tale prospettiva, resta l'appropriazione e la relazione di potere tra il Soggetto parlante e desiderante e l'Oggetto parlato/desiderato – questione, peraltro, nella quale si cela anche il problema, propriamente storico, del rapporto fra passato e presente, tra l'arcaico e il moderno, tra la memoria e l'oblio, fra tradizione e innovazione¹⁷. Per meglio dire: i rapporti tra culture non sono solo dettati da situazioni di supremazia e/o di dipendenza (il che sarebbe ovvio), ma in essi si iscrive anche un progetto di comunità ideale, fondato sulla rivendicazione di una autonomia e di un tempo compartecipato (di un "con-tempo", appunto) che richiede, a sua volta, una profondi-

¹³ Su tale aspetto e sul rapporto tra malinconia e feticismo, si veda *Ivi*, p.27.

¹⁴ Cf. E. Finazzi-Agrò e M.C. Pincherle (a cura di), *La cultura cannibale. Oswald de Andrade da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*, Meltemi, Roma 1999, p. 34.

¹⁵ *Ivi*, p.33.

¹⁶ Vedi *infra*, nota 27.

¹⁷ Sulla relazione tra antico e moderno nell'ambito della cultura (filosofica e antropologica) novecentesca, è d'obbligo il rinvio all'importante studio di M. Fimiani, *L'arcaico e l'attuale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

tà temporale e una autonomia territoriale. Potremmo persino affermare, in tale prospettiva, che il riconoscimento delle differenze presuppone l'accettazione dell'indifferenza, ovvero dell'aggregazione dei simili all'interno di un contesto collettivo in cui tutto si eguaglia – o che, almeno, circoscrive un "senso (in) comune" nel quale una storia si può, finalmente, inscrivere.

Per spiegare tutto questo, basta forse citare un famoso brano del già ricordato *Manifesto antropofago* di Oswald de Andrade:

Avevamo già il comunismo. Avevamo già la lingua surrealista. L'età dell'oro.
 Catiti Catiti
 Imara Notia
 Ipeju¹⁸.

Il tentativo di fondare una tradizione, di gettare un ponte tra l'arcaico e l'attuale al fine di costituire una comunità è qui esplicito e conduce al riconoscimento di un *Noi* anteriore ad ogni influsso ideologico e ad ogni flusso culturale proveniente da un "fuori" e da un "dopo" che vengono, tuttavia, riaffermati nella loro negazione e nella loro differenza. Oswald de Andrade, dunque, riconoscendo l'importanza di un'ideologia e di una poetica "straniere", che arrivano, cioè, da uno spazio e da un tempo differenti, le reinscrive nell'indifferenza dell'*aver-già*, fondando così una specie di *koiné* culturale che individua ed è individuata da una logica, da una storia, da un linguaggio peculiari, ritagliati, a loro volta, all'interno di una visione altrui¹⁹. Ossia: l'identità postulata dai modernisti è frutto, al tempo stesso, di un'estroversione che accoglie l'alterità e di un'introversione che la nega, rendendo l'Altro una sorta di fantasma che si manifesta nelle viscere del Proprio – e tutto ciò, si badi, grazie ad un'inversione temporale che rende attuale l'arcaico e viceversa, all'interno, cioè, di un improbabile futuro del passato.

L'identità nazionale, la base su cui si fonda il *Noi* consisterebbe, di fatto, in questo carattere residuale, non solo in quanto prodotto di una divorazione e metabolizzazione della differenza, ma anche in quanto sopravvivenza dell'antico nel nuovo e come emergenza continua del nuovo nell'antico – il che colma o riduce a semplice deriva lo iato temporale fra passato e presente. Non a caso, i capolavori del Modernismo brasiliano si alimentano di un confronto incessante tra spazi e tempi differenti (il grande romanzo di Mário de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, pubblicato anch'es-

¹⁸ E. Finazzi-Agrò e M.C. Pincherle (a cura di), *La cultura cannibale*, cit., p. 32. I versi citati in lingua *tupi*, Oswald de Andrade li trae da uno studio ottocentesco di Couto de Magalhães intitolato *O selvagem*, nel quale si propone anche una possibile traduzione: «Luna nuova, luna nuova, soffia in lui il ricordo di me» (C. de Magalhães, *O selvagem*, Rio de Janeiro 1876, II, p.142).

¹⁹ Sulla "indifferenza" come fattore aggregante di una comunità, fondata appunto sull'«essere qualunque», si vedano ancora G. Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, pp. 3-16 e *passim* e M. Fimiani, *Paradossi dell'indifferenza*, Franco Angeli, Milano 1994.

so nel '28, è in questo senso esemplare)²⁰, restando tuttavia iscritti in una logica paradossale (lungi, quindi, da ogni *doxa*) che attualizza la cultura indigena e spinge il moderno verso un orizzonte mitico che ne fa un tempo coagulato e restante, che si svolge sul rovescio della tradizione e che instaura una tradizione a rovescio.

In quest'ottica, interrogandoci sulla dinamica dei flussi culturali all'interno di un contesto storico decisivo qual è l'inizio del secolo XX (tempo di costituzione di una dialettica interculturale che, sia pure con mille interferenze e tra variabili inattese e indipendenti, sfocerà nella situazione attuale di globalizzazione e, d'altra parte, nella sublimazione di tutto ciò che è locale), penso che sarebbe utile tentare di identificare i modi in cui gli intellettuali e gli artisti brasiliani di quegli anni si siano posti nei confronti della questione cruciale del rapporto con la cultura europea, ed in particolare, dell'appropriazione e/o del distanziamento da quella cultura, in direzione di una valorizzazione del "nazionale". Tema assai studiato, ma che io proporrei di rileggere, qui, nella prospettiva che ho appena delineato, oscillando tra differenza e indifferenza, tra esaltazione e melanconia, tra conflitto e armonizzazione, tra, infine, *utilité* e *dépense*, per usare il lessico di Georges Bataille.

Ciò che risalta è, a mio parere, un uso diverso, un'economia e una politica quasi contrapposte del tempo: da un lato, le avanguardie europee – e, in prima istanza, il Futurismo – che scommettono su una specie di spreco e palingenesi continua di esso, su una erosione costante del presente in direzione di una storia in palinsesto in cui quello che conta è soltanto tutto ciò che è incessantemente Contemporaneo; dall'altro, il Modernismo brasiliano, che tenta di coniugare l'attuale con la ripresa di ciò che è sempre inattuale, bilanciandosi fra una divorazione proficua del tempo altrui e un dispendioso venire a patti con esso. Anticipando di molti anni una considerazione che Roland Barthes ha lasciato come nota per i suoi corsi al Collège de France, i modernisti, in questo senso, si sono resi conto che «il contemporaneo è l'intempestivo»²¹, ossia, che ciò che è veramente attuale è solo un tempo che non coincide con se stesso, installandosi in una sorta di iato o di frattura tra i tempi. Il presente dell'arte moderna sarebbe, in tale prospettiva, un intervallo tra ciò che è stato e ciò che sarà, nel quale, tuttavia, il tempo (e la storia) è convocato e potenzialmente ricompreso nella sua pienezza e nella sua integrità.

Basta guardare, in tale prospettiva, alla sezione della poesia *Pau-brasil* che Oswald de Andrade intitolò *Storia del Brasile*²²: scrivere poesie, riutilizzando materiali storici consunti, riciclando frammenti di testi scritti da cronisti e

²⁰ Si veda la traduzione italiana del romanzo di M. de Andrade, *Macunaíma l'eroe senza nessun carattere* (a cura di G. Segre), Adelphi, Milano 1970.

²¹ Traggo la citazione ancora da G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 8.

²² Vedi E. Finazzi-Agrò e M.C. Pincherle (a cura di), *La cultura cannibale*, cit., pp. 41-49.

viaggiatori europei sul Brasile fra il Cinque e il Seicento non è solo un buon esempio di uso poetico del *collage*, dell'applicazione, alla letteratura, della tecnica del *ready made*, ma dovrebbe, a mio parere, essere valutato, più in profondità, come il riconoscimento dello statuto inattuale del presente, ovvero come la constatazione che la contemporaneità «è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo»²³. La storia, in questo senso, tutta la storia nazionale è recuperata nella sua attualità inattuale, nella sua differenza indifferente, scoprendo così – quasi senza volerlo – che il denominatore comune del Moderno, come affermato da Ernst Bloch, è «la contemporaneità del non contemporaneo», indicando in questa nozione paradossale uno dei presupposti della storiografia²⁴.

Oswald de Andrade, quindi, nella sua ansia di presente, riesce ad includere in esso anche il passato (e viceversa), mentre Marinetti, nel suo desiderio di futuro, ricopre o seppellisce continuamente il passato, attribuendo al presente una durata limitata e con scadenza. E se, più in generale, i Modernisti brasiliani giunsero a comprendere che l'unica «via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia»²⁵, le Avanguardie europee hanno visto – ancorché con eccezioni importanti – nel contemporaneo qualcosa da cancellare continuamente e da riattualizzare (o da ritualizzare) senza fine. Ad una visione di un Tempo scisso e interpolato – grazie alla quale è possibile trasformare e riportare l'*ora* ad altri, infiniti istanti, sperimentando così l'inesperibilità del presente e accumulando o capitalizzando in esso tutto il passato –, corrisponde, insomma, dal lato europeo una sensazione costante di perdita, di entropia del tempo.

Sarebbe forse sufficiente, in tale prospettiva, paragonare poesie come *Rondò del tempo presente* o *Io sono trecento* di Mário de Andrade alle due versioni di *Lisbon revisited* (del '23 e del '26)²⁶ di un altro grandissimo poeta di lingua portoghese come Fernando Pessoa (qui nella veste del suo eteronimo “avanguardista” Álvaro de Campos), per rendersi conto di come il poeta brasiliano, a partire dalla condizione, da lui definita “arlecchinale”²⁷, della San Paolo degli anni Venti, riesca a salvaguardare la proficua molteplicità

²³ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 9.

²⁴ Cfr. in proposito F. Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994, pp. 46-48.

²⁵ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, cit., p. 22.

²⁶ Una traduzione di *Io sono trecento* la si può leggere nell'antologia con questo titolo curata da G. Segre, Einaudi, Torino 1973, pp. 52-53. Non esistono, invece, traduzioni italiane di *Rondó do tempo presente*, ma si veda M. de Andrade, *Poesias completas* (a cura di D. Zanotto Manfio), Edusp/Itatiaia, São Paulo/Belo Horizonte 1987, pp. 156-57.

²⁷ La definizione della San Paolo degli anni '20 come città “arlecchinale”, abitata da un soggetto che si riconosce anch'egli nella maschera di Arlecchino, la si trova in vari testi presenti nella prima raccolta poetica (pubblicata nel 1922) di Mário de Andrade. Si vedano, in particolare, le poesie *O trovador*, *Rua de São Bento* e *Paisagem n. 1*, in M. de Andrade, *Poesias completas*, cit., pp. 83, 85-88.

tà implicita nell'eterogeneità del presente urbano e la permanenza nascosta nello statuto aleatorio dell'*ora*, in evidente contrasto con la dispersione del soggetto e della città nel tempo, dolorosamente percepita dal grande poeta portoghese, «Un'altra volta ti rivedo, / ma, ahimé, non mi rivedo! / Si è rotto lo specchio magico in cui mi rivedevo identico, / e in ogni frammento fatidico vedo solo una parte di me – / una parte di te e di me!...»²⁸.

Ed è forse giunto il momento di rispondere alle questioni che avevo collocato all'inizio: in cosa consiste realmente l'essere Contemporaneo? Ed esiste qualcosa come un'essenza della contemporaneità che vige nello spazio-tempo che accomuna i due lati dell'Atlantico? Penso che percorrendo, in modo forse inconcludente e certamente parziale, le ideologie avanguardiste e tentando di studiare il rapporto col presente che si riscontra, rispettivamente, nel Futurismo e nel Modernismo, potremmo pervenire ad una risposta provvisoria che è, ancora una volta, vincolata al carattere fondamentale intempestivo del *tempo-ora*. Giacché se esiste una dimensione politica ed economica che unisce i due movimenti, essa ha a che vedere con una volontà comune di vivere la "presenza del presente" e che sfocia, in entrambi i casi, in una concezione temporale proiettata sull'*avvenire*, cioè, legata a una presentificazione del futuro e basata sul cambiamento e sull'accelerazione vertiginosa del tempo. Solo che il Modernismo brasiliano, per le circostanze storiche e ideologiche in cui sorge, non si accontenta di questa fuga di istanti e di questo inoltrarsi incessante in un futuro ipotetico, di questo seppellimento continuo del presente in direzione di un altro e nuovo presente, ma, fors'anche per il fatto di maturare alcuni anni dopo il Futurismo, i modernisti coltivano l'ambizione di ricapitolare il passato, di renderlo, anch'esso, presente, valendosi dell'intervallo che si apre tra il *non-più* e il *non-ancora*, tra ciò che è stato e ciò che può venire ad essere.

Entrambi i movimenti, insomma, pongono l'accento sul carattere discreto di ciò che siamo abituati a pensare come *continuum* temporale, distanziandosi, tuttavia, nella valutazione dell'importanza (politica ed economica, ancora una volta) dell'attuale, in rapporto al passato e al futuro. Dal lato europeo, il presente risulta totalmente avulso da una sequenza temporale che proviene da un'Assenza (il museo-cimitero) per tornare ad un'Assenza (il futuro come sepoltura), rendendo il contemporaneo una nozione totalmente autoreferenziale, circondata dalla negazione e glorificata nella sua transitorietà; dal lato brasiliano, il presente si identifica pur sempre in una condizione di contempo, consentendo, tuttavia – come in una deissi, come in un *qui ed ora*, appunto, che dicono solo nel loro carattere situazionale e intempestivo – di

²⁸ Le due versioni della poesia si possono leggere in traduzione italiana con testo a fronte nel volume F. Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos* (a cura di M.J. de Lancastre; traduzione di A. Tabucchi), Adelphi, Milano 1993, pp. 172-75 e 184-89. I versi citati e da me parzialmente rivisti nella loro traduzione si trovano alle pp. 186-189 di tale edizione.

porre in uno stato di perenne contingenza significante e significato. Il che, a sua volta, apre alla possibilità di leggere, trattenendolo, il passato implicito o implicato in ogni presente e a fare di esso un ponte proteso sul futuro. Come, infine, nella visione hegeliana del *questo* e dell'*ora* – e nella revisione di tali istanze da parte di Heidegger²⁹ –, così anche nel discorso modernista brasiliano e nella sua concezione momentanea del tempo sembra sopravvivere la preoccupazione o la “cura” nei confronti della storicità del presente, nella ricerca di un senso stabile e di una prospettiva possibile per ciò che è contemporaneo, di contro alla dissoluzione e alla morte di ogni paradigma storico decretata dai Futuristi.

In un'epoca in cui “il tempo stringe” (per usare un'espressione di Harald Weinrich)³⁰, è forse ancora opportuno rammentarsi di tale “economia del tempo scarso” nella quale e in favore della quale operarono i modernisti brasiliani, fino al silenzio loro imposto dal trascorrere ineluttabile della storia e dalla stessa involuzione ideologica del movimento. È forse ancora necessario, in altri termini, ricordare questo tentativo, esso sì coraggioso, di redimere il tempo dal suo esserlo, di liberarlo da ogni linearità e consequenzialità, giacché, come ha scritto Walter Benjamin nelle sue *Tesi*, «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di *attualità* [*Jetztzeit*]»³¹ – giacché siamo, pur sempre, edificatori e abitanti di un *con-tempo* che ci definisce nella nostra costante, inevitabile inattualità, nel nostro continuo mancare a noi stessi.

²⁹ A tale proposito, si può ancora consultare lo studio di G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, pp. 7-23.

³⁰ H. Weinrich, *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine* (traduzione italiana di F. Rigotti), Il Mulino, Bologna 2006. *Economia del tempo scarso* è il titolo di uno dei capitoli di tale volume, pp. 127-42.

³¹ W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (traduzione italiana e introduzione di R. Solmi), Einaudi, Torino 1962, p. 83.

Eros e Thanatos nella novella *Loucura...* di Mário de Sá-Carneiro

Barbara Gori
Università di Padova

Il presente contributo sulle figure di Eros e Thanatos¹, Amore e Morte, nel racconto *Loucura...* della raccolta *Princípio* di Mário de Sá-Carneiro si inserisce in uno studio più ampio che ha per oggetto l'analisi del rapporto Arte-Vita nella sua opera in prosa². Possiamo affermare che Amore e Morte sono

¹ Nel presente contributo, i miti di Eros e Thanatos sono intesi principalmente secondo l'interpretazione proposta da Sigmund Freud nel saggio *Jenseits von Gut und Böse* ('Al di là del bene e del male') del 1886; quindi, in sintesi, il primo come impulso di vita e il secondo come impulso di morte. Cfr. S. Freud, *Jenseits von Gut und Böse*, Schena Editore, Fasano 1997.

² Esiste da sempre nella letteratura critica dell'opera di Mário de Sá-Carneiro una tendenza molto forte ad associare, e talvolta a far coincidere, vita e opera dell'autore, spiegando l'esistenza dell'una attraverso l'altra e viceversa. Si tratta del cosiddetto approccio psicologista: si accede al mondo dell'opera attraverso l'universo psicologico dell'autore, mettendo in relazione le particolarità del primo con le peculiarità del secondo e suggerendo, quindi, non solo un'interpretazione dell'opera come conseguenza del suo stato psicologico, ma considerando l'opera stessa come espressione di questo stato. Molti gli studiosi che hanno fatto propria questa linea interpretativa: da José Regio quando, in *O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, afferma che «o esteticismo decadentista de Sá-Carneiro não pode deixar de ser admitido como também intrínseco à sua personalidade psico-estética» (J. Régio, *O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, in Id., *Ensaio de Interpretação Crítica*, Brasília Editora, Porto 1980, p. 223), a João Gaspar Simões quando sostiene che: «O afinamento dos sentidos era tão agudo em Sá-Carneiro que ultrapassava a sensação. "Não sinto o espaço que encerro/Nem as linhas que projecto:/Se me olho a um espelho, erro/Não me acho no que projecto". Esta quadra do poema "Dispersão" diz bem a natureza da sua sensibilidade. Por falta de densidade nervosa, Sá-Carneiro sentia-se transparente: não detinha a sensação do mundo, a percepção da realidade atravessava-o, deixava-o sem imagem no espelho» (J.G. Simões, *Prefácio*, in Id., *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro*, vol. II, *Poesias*, Edições Ática, Lisboa 1940, p. 25), a Fernando Cabral Martins e Zenith che spiegano la nascita del mito di Sá-Carneiro con il suo suicidio: «O suicídio vem, portanto, conferir à arte de Sá-Carneiro um papel de

due elementi centrali di questo rapporto, la comprensione del significato e del ruolo dei quali risulta però possibile solo se inquadrati in un contesto tematico e interpretativo più complesso nel quale agiscono anche altri elementi. Tra questi, l'Arte e la Malattia – la malattia dell'anima che in Sá-Carneiro si identifica solitamente con la pazzia³ – elementi, tutti, che si riassumono nel quinto e fondamentale anello della sequenza: ossia la Vita, la vita con la V maiuscola, intesa come impulso che ispira e libera tutti gli altri. In *Loucura...* troviamo inoltre un'altra tematica – funzionale, complementare e consequenziale agli altri motivi della concezione Arte-Vita del poeta – che è quella della *Vergänglichkeit*, ossia del trascorrere inesorabile del Tempo, che ha la precisa funzione di contribuire a innescare la deflagrazione della Malattia, già latente nel protagonista, accelerando così l'inevitabile e inesorabile discesa dell'uomo sacarneiriano verso la tragica fine della sua esistenza.

Anticipando, in sintesi, le conclusioni cui siamo giunti in questo contributo, possiamo dire che l'Amore in *Loucura...* – e più in generale nell'opera in prosa di Mário de Sá-Carneiro, come riscontriamo per esempio, tra gli altri, nei racconti *Incesto*, in *Ressurreição* della raccolta *Céu em Fogo* e anche nel romanzo breve *A Confissão de Lúcio* – si risolve quasi sempre nella Morte.⁴ E la causa di questo quasi sempre fatale e tragico epilogo è, il più delle

argumento ou ilustração de uma aventura psicologista, ou até psiquiátrica» (F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Estampa, Lisboa 2000, p. 73); «a sua obra, de qualidade e fascínio, cumpriu-se no seu suicídio» (R. Zenith, *Prefácio à Crónica de Um Suicídio Anunciado*, 1001 Noites, Lisboa 2005, p. 677). In questo contributo, invece, così come nella più generale analisi del rapporto Arte-Vita nella sua opera in prosa, la vicenda biografia dell'autore non è stata direttamente presa in considerazione, almeno mai nel senso di stabilire una relazione diretta e molte volte semplicistica tra opera letteraria e vicenda biografica, nella convinzione che questo rapporto di stretta reciprocità causale tra vita e opera escluda altre possibili e significative letture.

³ Interessante è la definizione che il narratore di *Loucura...* dà di pazzia: «Loucura? – Mas afinal o que vem a ser a loucura?... Um enigma... Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de *loucos*... Que a loucura, no fundo, é como tantas outras, uma questão de maioria. A vida é uma convenção: isto é vermelho, *aquilo* é branco, unicamente porque se determinou chamar à cor *disto* vermelho e à cor *daquilo* branco. A maior parte dos homens adoptou um sistema determinado de convenções: é a *gente de juízo*... Pelo contrário, um número reduzido de indivíduos vê os objectos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos... Se um dia porém a sorte favorecesse os loucos, se o seu número fosse o superior e o género da sua loucura idêntico, eles é que passariam a ser os ajuizados: *Na terra dos cegos, quem tem um olho é rei*, diz o adágio: na terra dos doidos, quem tem juízo, é doido, concluo eu. O meu amigo não pensava como toda a gente... Eu não o compreendia: chamava-lhe doido... Eis tudo» (M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, Assírio & Alvim, Lisboa 2010, pp. 167-168).

⁴ Secondo Maria da Graça Carpinteiro: «Desde as primeiras páginas de Sá-Carneiro a morte vem como solução única consumir em si uma ânsia de impossível, dar um remate a um estado de tensão insustentável, cortar o nó dum conjunto de problemas que criam um ambiente de beco sem saída. O amor se resolve em morte – resolver-

volte, la comparsa nell'esistenza del protagonista di una donna. La donna di Sá-Carneiro presenta, in tutte le sue opere in prosa, sempre le medesime caratteristiche: o appare nella veste di *femme fatale* – e ne sono un esempio Luíza Vaz in *Loucura...*, Júlia in *Incesto*, la Principessa velata ne *A Grande Sombra*, Paulette Doré in *Ressurreição* e, in modo forse ancor più emblematico, l'americana fulva ne *A Confissão de Lúcio*, tutte donne legate al mondo del teatro e della musica, in particolare alla danza – o in quella di borghese ben educata, misurata e apparentemente ingenua, come Marcela in *Loucura...*, Magda in *Incesto*, Elisa in *Em Pleno Romantismo*, la protagonista senza nome in *Mistério*, Sofia Dmitrievna e Marpha Ivanovna in *Asas*⁵. Comunque sia, in entrambi i casi, non solo una relazione amorosa duratura e sana risulta sempre impossibile, ma porta inevitabilmente anche alla morte del protagonista: la *femme fatale* accompagnandolo lentamente alla rovina e all'autodistruzione; la donna borghese rendendolo infelice e insoddisfatto, per l'impossibilità del protagonista di potersi adeguare, di poter accettare come validi le regole e i canoni tradizionalmente imposti dal "buon senso" dell'amore borghese. La ragione di questa "impossibilità relazionale-amorosa" è da ricercarsi nel fatto che, quale che sia, delle due, la dimensione che personifica, la donna, attraverso l'Amore che simbolizza – Amore sempre caratterizzato secondo il modello decadentista come un sentimento ossessivo, legato a uno stato d'animo di perenne tensione che causa nel personaggio una condizione di costante confusione e disperazione – rappresenta comunque e sempre l'irruzione della Vita, che è negata al protagonista in quanto artista. Quasi tutti i protagonisti delle opere di Sá-Carneiro sono infatti artisti⁶, nello specifico artisti geniali inadatti alla Vita⁷, concepiti come esseri superiori alla cosiddetta "gente de juízo", ossia principalmente ai borghesi

se-á em morte» (M. da G. Carpinteiro, *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa 1960, p. 10).

- ⁵ Secondo Paula Morão questa concezione dicotomica della donna è tipica degli uomini della fine del secolo XIX. Cfr. P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, Cosmos, Lisboa 2001.
- ⁶ Generalmente, nelle sue opere, Sá-Carneiro specifica a quale arte geniale consacra la propria vita i protagonisti delle sue storie. Sappiamo, quindi, che Raul Vilar di *Loucura...* è uno scultore; che il narratore-personaggio di *Loucura...*, Patrício Cruz de *O Sexto Sentido*, Lúcio e Ricardo de Loureiro de *A Confissão de Lúcio* e Inácio de Gouveia di *Ressurreição* sono romanzieri; che António Maldonado di *A Profecia* e Petrus Ivanowitch Zagoriansky di *Asas* sono poeti; che Luís de Monforte di *O Incesto* è un drammaturgo e che il Prof. Antena di *A Estranha Morte do Prof. Antena* è uno scienziato. Artista in modo generico è definito solo il protagonista del racconto *Mistério*.
- ⁷ Secondo Octavio Paz il tema dell'artista geniale inadatto alla vita permea tutta la Modernità: «Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado. [...] O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é 'ninguém'. Isso não é metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas» (O. Paz, *O Arco e a Lira*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1982, p. 296).

che non riescono a comprendere la genialità delle loro opere perché legati a una visione del mondo materialista e meccanicista. Questi artisti geniali hanno una missione da compiere: raggiungere, attraverso la propria Arte, qualcosa di veramente unico e speciale, quello che Carpinteiro⁸ definisce una *Além-Realidade*, una *Além-Vida*, ossia uno stato esistenziale superiore che la gente comune non può arrivare nemmeno a concepire⁹. Oltre ad essere artisti, i protagonisti delle opere di Sá-Carneiro sono uomini che non hanno quasi mai problemi economici, conducendo una vita solitamente agiata, non dimostrando preoccupazione alcuna per le questioni pratiche del quotidiano e non trattando mai nelle loro opere delle problematiche eppure di grande attualità al tempo come, ad esempio, il conflitto di classe, lo sfruttamento del lavoro, il Capitalismo, ecc. Molti dei suoi personaggi possono essere quindi definiti dei dandy che, consapevolmente, vivono rinchiusi nella loro torre di avorio, circondati quasi esclusivamente da loro simili, cioè altri artisti pur se talvolta non proprio geniali come i protagonisti¹⁰, sempre e comunque isolati, lontani da tutto ciò che rappresenta la Vita¹¹.

L'isolamento, l'estetizzazione della vita e il dandismo appaiono quindi come le uniche soluzioni possibili, le uniche strade che l'uomo sacarneiriano può tentare di percorrere per risolvere l'impasse esistenziale in cui si trova, consapevole come è che ogni suo tentativo di far parte della Vita, di partecipare alla Vita gli sarà fatale e avrà sempre conseguenze nefaste. La Vita è simbolizzata da coloro che il poeta, frequentemente con un feroce tono di disprezzo, definisce i borghesi – tono spesso anche troppo risentito per essere considerato davvero autentico e credibile – ma che altre volte chiama anche i felici; una dimensione a cui i protagonisti sacarneiriani guardano sì con repulsione ma, al contempo, anche con un sincero e struggente sentimento di nostalgia e di rassegnata esclusione¹². L'esclusione dalla Vita è

⁸ M. da G. Carpinteiro, *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 13.

⁹ Anche Seabra Pereira fa riferimento a una concezione comune tra i decadentisti che lega la genialità alla pazzia e, come esempio, cita l'opera del 1884 di Joris-Karl Huysmans *À rebours*. Cfr. J.C.S. Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra Editora, Coimbra, 1975.

¹⁰ La figura dello pseudo-artista è rappresentata ne *A Confissão de Lúcio* nel personaggio di Gervásio Vila-Nova, definito subito dalla prima pagina da Lúcio come una: «Curiosa personalidade essa de grande artista falido, ou antes, predestinado para a falência» (M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 299).

¹¹ Così viene descritta la dimora dove va a vivere la coppia protagonista del racconto *Mistério*: «... E agora, às tardes perfumadas, ele revia etereamente todo aquele sonho, hoje bem real, junto da sua companheira afectuosa, no jarmim singelo da “vila” isolada que os noivos tinham vindo habitar num país do sul – o país do artista, um país luminoso» (Ivi, p. 470).

¹² Illuminante, un passo tratto dal racconto *Mistério* della raccolta *Céu em Fogo*: «No fundo queria muito à vida. [...] Simplesmente amava uma vida despida de tudo quanto nela o nauseava. Ora o que o nauseava era precisamente a vida de todos e de todos os dias. Não, estava decidido, não fora feito para a felicidade» (Ivi, p. 463).

quindi una specie di prezzo che il protagonista sacarneiriano è condannato a pagare per la sua condizione di artista geniale, per la sua ricerca di un qualcosa di superiore, di un'Arte altra e originale.

In *Loucura...* il protagonista è un artista, lo scultore di genio e fama Raul Vilar, che vive una vita eccentrica, trascorrendola praticamente chiuso nel suo atelier intento a coltivare la sua arte senza intromissione alcuna da parte del mondo esterno, il quale, seppur dominato da sempre dalla Malattia – il narratore in terza persona, che è anche personaggio nonché amico del protagonista, lo definisce infatti sin dalle prime battute un pazzo¹³ – ad un certo punto della sua esistenza vede aggravarsi la sua insanità mentale. La causa dell'inizio del processo di autodistruzione che lo porterà all'inevitabile suicidio è l'incontro con l'Amore, con la moglie Marcela, ossia il momento in cui l'artista, l'Arte, incontra la Vita, cioè l'Amore. E che Marcela rappresenta la Vita, la robusta e sana Vita borghese, la Vita negata all'artista in quanto tale, ce lo dice la narrazione stessa in più punti: quando Marcela rifiuta categoricamente l'idea del marito di suicidarsi insieme, l'uno nelle braccia dell'altro, quando ancora giovani – rifiuto che delude e amareggia Raul che la accusa di non capirlo e di essere uguale a tutti, di pensare come tutti e soprattutto, appunto, di amare la Vita¹⁴ – quando inorridisce e scappa alla messa in atto della “più grande prova d'amore” ideata dal marito¹⁵ ed infine quando, dopo la morte di Raul, Marcela si risposa con il primo segretario dell'ambasciata portoghese a Roma e diventa madre di due bei gemelli, conducendo una sì banale, ma anche felice, aproblematica e beata vita borghese. Leggendo questi episodi secondo l'interpretazione in chiave Vita-Arte-Amore-Malattia-Morte qui proposta, possiamo affermare che quelli che sono considerati dalla borghese Marcela come evidenti segni di Malattia, come proposte e gesti di un pazzo squilibrato, comunque come un qualcosa connotato negativamente e ritenuto incomprensibile perché anormale, fuori dalla norma, da Raul è invece sentito e pensato come un atto sublime, superiore ed

¹³ Il narratore racconta di conoscere Raul sin dai tempi della scuola e di poter affermare che sin da piccolo Raul mostrava un carattere bizzarro, nel quale regolarmente si alternavano momenti di calma e tranquillità a eccessi di collera, terribili e violenti. La stessa caratterizzazione fisica di Raul lo rendeva “strano” agli occhi del giovane compagno perché anche somaticamente era del tutto diverso dagli altri suoi conoscenti: «o rosto branco e cor-de-rosa, a cabeleira loura e anelada, os enormes olhos azuis [...] que me lembravam uma *miss* inglesa» (Ivi, p. 148).

¹⁴ «Não queres... não me compreendes... És como toda a gente... Tens amor à vida» (Ivi, p. 172).

¹⁵ «A desventurada fugia diante dele, num grande desvairamento. Raul, por fim, agarrou-a. Preparava-se para lhe tirar o líquido, exclamando enraivecido: – Miserável! És como as outras... Gostas de ser bonita... gostas de excitar os homens... Devassa! Devassa! [...] Marcela, num arranço supremo, cravou os dentes na mão que empunhava o frasco. A dor foi tão forte que Raul largou. [...] Marcela pôde então ganhar a saída, fugir» (Ivi, p. 195).

elevato di Amore¹⁶. Ed è questo doloroso sentimento di attrazione e al contempo di avversione nei confronti della Vita – attrazione perché felice è la vita dei borghesi e la felicità in fondo attrae tutti, anche coloro che dicono di rifiutarla; avversione perché comunque l'artista sa che questa dimensione di felicità gli è negata (e illuminante, al riguardo, è la frase di Raul: «Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades»¹⁷ – che porta Raul Vilar, e più in generale il protagonista-artista sacarneiriano, a desiderare di sperimentare sensazioni sublimi per mezzo di pensieri e gesti inusitati, perché sono gli unici che gli consentono di poter vivere la Vita. Necessariamente convinto della propria superiorità rispetto agli altri – per il suo culto della bellezza, per la sua sensibilità artistica – il protagonista sacarneiriano si sente quindi in diritto, per raggiungere i propri obiettivi, di trasgredire le regole morali e sociali comuni e di rifiutare i precetti del conformismo borghese, ritenendosi libero di poter esaltare la propria volontà e di applicare alla Vita la sua concezione di vitalismo e sensualismo, concezione nella quale non esistono i normali ostacoli imposti della morale comune.

Anche in questo caso, lasciamo che sia il testo stesso a parlarci di questo ambiguo e complesso rapporto di attrazione/avversione che Raul ha per la Vita. Raul Vilar¹⁸ afferma di provare una profonda insofferenza per il modo borghese e per il modo in cui la società borghese è organizzata, dichiarando di disprezzare anche l'Amore proprio in quanto sentimento associato a uno dei rituali più borghesi del vivere borghese: il matrimonio¹⁹; poco dopo, però, si contraddice clamorosamente non solo sposandosi, ma sposando esattamente una donna per la quale il modello borghese è del tutto soddisfacente – Marcela, figlia della Contessa di Vila Verde, al tempo dell'incontro con Raul fidanzata con il borghesissimo avvocato Máximo Liz, dimostra di essere infatti, in tutto il racconto, una perfetta moglie borghese, servendo il marito, mostrando di essere un'ottima padrona di casa e non dimostrando il più minimo interesse per le sensazioni grandiose ricercate maniacal-

¹⁶ Questo passo e il concetto che lo informa ricordano molto da vicino la trama dell'opera di Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Axël*, pubblicata postuma nel 1890, in cui i protagonisti, amanti, si suicidano per "immortalare" per sempre un momento sublime del loro amore che il passare del tempo e la routine della vita quotidiana avrebbero necessariamente sciupato.

¹⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 267.

¹⁸ Ivi, pp. 151, 161.

¹⁹ Secondo José Carlos Seabra Pereira, questo disgusto per la vita familiare borghese tradizionale può essere associato a un'influenza decadentista: «O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é, em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta. Em França, como por toda a Europa, de Portugal à Rússia, agudiza-se a consciência de um estado de decadência social e cultural: a vida materializada, a sociedade injusta, a destruição da beleza, a limitação e a vulgaridade [...]» (J.C.S. Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, cit., pp. 22-23).

mente dal marito – e per di più scegliendo un matrimonio che rispetta tutti i canoni di quello che poco prima aveva definito il più borghese dei rituali borghesi, quindi con tanto di sontuoso ricevimento, numerosi invitati e luna di miele. Questa scelta, questo tentativo di accogliere l'Amore, di andare incontro alla Vita, sarà però fatale a Raul, celando già in sé il germe dell'auto-distruzione e avviando ormai e inevitabilmente il protagonista in una corsa senza respiro verso la propria dannazione. La presa di coscienza dell'errore compiuto avviene in Raul in modo graduale e sarà scandita da due diversi tentativi di porvi rimedio; all'inizio, Raul tenta di mettere in pratica un'altra forma di vivere la Vita, l'unica che in quel momento, in quella sua condizione di artista geniale sposato con una bella donna borghese, gli sembra possibile: ossia vivere la Vita e l'Amore attraverso l'Arte, il che significa ricercare nella creazione artistica e nell'istante sublime dell'atto amoroso la Vita. È in questo senso, quindi, secondo questo significato che dobbiamo interpretare le parole di Raul Vilar quando afferma che le sue statue hanno vita e che la scultura crea corpi e la letteratura anime, tanto che, come confida all'amico scrittore-narratore: «Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes faríamos vida»²⁰. Allo stesso modo è sempre secondo questo significato che dobbiamo intendere l'Amore che lega Raul a Marcela. Nel racconto si dice che l'amore tra i due non è l'amore che convenzionalmente, secondo il pensiero comune, si ritiene debba esistere tra marito e moglie²¹, ma è un amore che il narratore definisce più adatto a due amanti, ossia più libero, senza riserve e senza pudori:

Raul e Marcela – dizia-se – não eram dois esposos. Com efeito, para a sociedade, existe uma grande diferença entre «marido e mulher» e amante e amante. No primeiro caso, é o amor consentido, o amor burocrata, membro da Academia; sério e circunspecto. Resume-se todo no emplexo que o sacramento consente e ordena – na produção dos filhos: «Crescei e multiplicai-vos!» Os esposos dignos devem respeitar-se até mesmo no delicioso momento em que os seus corpos se unem num feixe parpitante de carne e nervos. Devem ser cometidos no prazer, reservados na loucura: devem refrear os sentidos, abafar os suspiros. O amor dos amantes, é pelo contrário, livre; livre de todas as peias, de toda a hipocrisia. Não tem que

²⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 269.

²¹ Interessante e ironico l'intervento del narratore quando, in delle tipiche digressioni definite da Carpinteiro «motivos líricos» (M. da G. Carpinteiro, *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 12), racconta come si comportano gli sposi borghesi la prima notte di nozze: «*A cândida-donzela a quem a mamã recomendou que obedecesse às exigências do marido, por mais estranhas que elas lhe parecessem*, embora já as conheça muito bem na mor parte das vezes, espera na alcova o noivozinho de olhos no chão, de faces ruborizadas tomando uma atitude de colegial sorprendida em falta. Com efeito, habituaram-na a considerar tudo isso como secretas infâmias... [...] E o marido? Esse aparece também algo atrapalhado, sem saber por onde principiar, não vá a pobrezinha assarapantar-se com a insólita coisa – ela, que está morta por isso mesmo...» (M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 163-164).

guardar reservas: pode beijar as bocas, os seios, os corpos todos... É a liberdade na paixão, e como é liberdade, granjeou o ódio da «gente honesta»... Tudo isto é absurdo... tudo isto é verdadeiro [...] é por isso mesmo que os esposos que se amam como esposos, se não amam. É por isso mesmo que o marido tem amantes... que a sua mulher lhe segue muita vez o exemplo²².

Si tratta anche in questo caso del tentativo di Raul di vivere la Vita, prima attraverso l'Arte e adesso attraverso l'Amore, ma cercando sempre di sottrarsi, per quanto possibile, agli schemi imposti dal ben pensare borghese. Infatti quello di Raul è un amore che non ha niente di convenzionale, connotandosi piuttosto come un sentimento voluttuoso, violento, esagerato, eccessivo che porta Raul addirittura a mordere e ferire Marcela, a lasciarle segni e lividi sul corpo. Un sentimento amoroso che si contraddistingue anche per un forte desiderio esibizionista: Raul prova piacere nell'esibire Marcela svestita, come se fosse una sua statua, una sua creazione artistica, uno dei suoi più grandi capolavori, comparabile al basso rilievo "Amore" o al gruppo scultoreo "L'Alcool". Questo atteggiamento, se da un lato dimostra come l'unica forma possibile di Vita passi, secondo Raul, attraverso l'Amore e l'Arte, dall'altro mostra anche come sia malato e ossessivo il sentimento che lo determina, spingendo Raul non solo a desiderare e ad amare il corpo dell'amata, ma rendendo necessario, per renderlo pago, il suo possesso e per di più in modo violento. Una tipologia di amore malato e insano che ricorda da vicino altre narrative decadentiste, nelle quali l'amore è presentato sempre come un sentimento legato al vizio, alla dissolutezza, alla violenza, all'ossessione²³. Per limitarci alla sola letteratura portoghese, è sufficiente pensare ai racconti *Suze e O Homem das Fontes* di António Patrício oppure alla *Madona do Campo Santo* di Fialho de Almeida, tutte opere in cui il totale abbandono dei protagonisti a sentimenti malati e morbosi, e in quanto tali considerati convenzionalmente sbagliati, è considerato invece dagli stessi come un atteggiamento altamente virtuoso.

Ma c'è per l'artista di genio un'alternativa positiva all'impossibilità dell'amore borghese monotono e limitato che non sia la volenza? C'è. Ed è quella dell'amore con la *femme fatale*, un amore più ardente e intenso, ma anche in questo caso, sebbene per motivi diversi, destinato a un finale tragico. L'amore fatale, vizioso, tentatore, perduto è rappresentato in *Loucura...* dalla breve, ma intensa storia tra Raul e Luíza Vaz, una giovane attrice arrivata al successo grazie alla sua bellezza dirompente. Il loro è un amore carnale, fisico senza coinvolgimento sentimentale. Sebbene si tratti di un'apparizio-

²² M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 163.

²³ Sulla tematica della voluttuosità in Mário de Sá-Carneiro e in particolare ne *A Confissão de Lúcio* si legga il recente e interessante saggio di Teresa Cristina Cerdeira intitolato *Elementar, meu caro Lúcio* del 2016. Cfr. T.C. Cerdeira, *Elementar, meu caro Lúcio*, in Dionísio Vila Maior, Annabela Rita (orgs), *100 Orpheu*, Edições Esgotadas, Viseu 2016, pp. 159-172.

ne fugace, all'episodio della storia tra Raul e Luíza Sá-Carneiro attribuisce un ruolo determinante soprattutto per quel che genera nello sviluppo della trama: la gelosia di Marcela una volta scoperto il tradimento e conseguentemente la necessità di Raul di dare alla moglie la più grande prova del suo amore. Il ruolo di Luísa Vaz, quindi, in quanto personaggio, sebbene poco presente²⁴, è comunque fondamentale perché l'autore le attribuisce la funzione cruciale di turbare il matrimonio tra Raul e Marcela, contribuendo così ad accelerare, come è caratteristico del ruolo della *femme fatale*, della Salomé²⁵, nelle narrative decadentiste, il processo di decadimento del protagonista (in realtà in *Loucura...*, come anticipato, anche un altro elemento partecipa a questo processo di distruzione, ossia la percezione della *Vergänglichkeit*).

Ma qual è il significato vero, profondo della più grande prova d'amore che Raul vuole dare a Marcela? Dopo la delusione e l'insoddisfazione provate nel rapporto con la moglie Marcela e la breve storia con Luíza, Raul si convince che l'Amore è un sentimento effimero e superficiale, legato principalmente ai sensi, paragonabile a un qualsiasi altro passatempo e divertimento, come il teatro o le feste religiose; e se è vero che l'Amore nasce da una pura percezione dei sensi, allora è altrettanto vero che si ama solo ciò che ad essi risulta gradevole, cioè solo ciò che è bello. Quale può essere quindi, seguendo questo ragionamento, la più grande prova d'amore? Può essere solo la dimostrazione di possedere la capacità inusitata di amare in modo consapevole una donna indipendentemente da ciò che sentono e percepiscono i sensi, quindi indipendentemente dalla sua bellezza e dalla graziosità del suo stato fisico. In altre parole, la capacità di amare volontariamente anche una donna brutta. Da qui la decisione di sfigurare con il vetriolo il bel volto e l'armonioso corpo della bella moglie per amarne così solo l'anima e rendere così eterna (che nel senso stretto del termine significa proprio 'fuori dal tempo' da *ex ternum*) la sua bellezza anche quando racchiusa in un corpo orribile e ripugnante:

²⁴ Nelle narrative di Sá-Carneiro, la donna ha un ruolo importante, ma comunque sempre secondario rispetto al protagonista maschile, unica figura cui l'autore lascia la direzione dell'azione e alla cui voce affida l'espressione delle idee e delle tematiche a lui più care. Come afferma Galhoz: «[...] a mulher comporta-se, só o homem age» (M.A. Galhoz, *Mário de Sá-Carneiro*, Presença, Lisboa 1963, p. 51).

²⁵ Evidente è il legame della *femme fatale* con il mito di Salomé come indica chiaramente Paula Morão: «Ao longo da história das suas ocorrências textuais no período considerado, estamos vendo como o mito de Salomé cada vez mais se afasta da glosa do texto matricial dos Evangelistas, progressivamente se encaminhando para a miscigenação com outras diversas figuras mitológicas de vária matriz cultural; todas elas se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, representando o sexo como violência, angústia, causa de ruína, morte e destruição» (P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 38). Si tratta di un mito molto diffuso nella letteratura occidentale in generale, in quella portoghese in particolare e nella produzione di Mário de Sá-Carneiro in modo ancora più specifico, soprattutto nell'opera poetica, come mostra esplicitamente una poesia a lei dedicata già a partire dal suo titolo *Salomé*.

Marcela, eu amo-te acima de tudo!... Ah! eu gosto dos teus beijos... da tua carne... gosto de enlaçar as minhas pernas nas tuas... Mas isso que vale!? O que amo, é a tua alma e essa, seja feio o corpo, será sempre bela... amá-la-ei sempre... sempre... sempre! [...] Vou despedaçar a obra-prima do teu rosto... torná-lo uma cicatriz hedionda, onde não se conheçam as feições... sem olhos... sem lábios... Vou queimar os teus seios... sujar para sempre a brançura imaculada da tua carne... E assim, um monstro repelente, continuarei a amar-te, amar-te-ei muito mais, porque todo o tempo será para ver a tua alma... a tua querida almazinha... Não tenhas medo... não grites... Vais ser muito feliz... Vamos ser muito felizes... De hoje em diante, nenhuma nuvem obscurecerá o céu azul da nossa vida... Já não recearei o tempo... o Tempo não envelhece um corpo chagado... a morte não o desfeia... Que os anos passem... que venha a morte... Nada nos importunará... nada... Vês... Vês como vamos ser venturosos?²⁶

Ma come anticipato, oltre che dall'insoddisfazione e dal tradimento, quindi dalla delusione suscitata dall'Amore, l'idea della più grande prova d'amore nasce in Raul nel momento in cui percepisce, dopo la lettura della poesia *Ironias do Desgosto* di Cesário Verde, che il passare del tempo avrebbe comunque distrutto, sciupato e cancellato la bellezza della moglie, distruggendo così quella che lui più volte definisce «a sua melhor obra»²⁷. La più grande prova d'amore nasce quindi anche dalla non accettazione da parte di Raul di una delle leggi naturali che regolano la vita, nonché anche dalla superba convinzione di riuscire a violare questa stessa legge, e che proprio per questo la maggior parte delle persone accettano come fatto del tutto normale, cioè il passare inesorabile del tempo. Riuscire a mettere in atto la più grande prova d'amore, quindi, non solo avrebbe provato che Raul è davvero un essere superiore, in quanto capace di amare Marcela solo per la sua anima, sfuggendo così ancora una volta al prototipo d'amore borghese, che vuole che la moglie ideale sia bella e curata, e in quanto capace di violare una legge che nessun uomo ha mai violato, ma gli avrebbe consentito anche di dominare la dimensione del Tempo, visto che il suo trascorrere inesorabile non

²⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 296. La tematica dell'eternizzazione del momento, o meglio della fissazione dell'istante è la risposta esistenziale e poetica che Sá-Carneiro dà all'ossessione del trascorrere inesorabile del tempo. Si tratta di una tematica che gli è molto cara, tanto che ad essa dedica un intero racconto, intitolato appunto *O Fixador de Instantes* della raccolta *Céu em Fogo*. Qui si narra di come il protagonista sia riuscito in quello in cui Raul aveva invece fallito, ossia fissare istanti sublimi e perfetti per poterli poi così vivere nuovamente: «O instante! O Instante! Não sei como os outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver a vida. Não sei. [...] E tenho, é bem certo – posso gritar – tenho nas minhas mãos a vida que a todos, aos mais felizes, aos mais ricos, esguiamente fuge, se desfaz sem remédio dor após dor [...] E como erguer o instante, volvé-lo perdurável? De mil formas, como de mil formas o artista de génio executa a sua arte [...] Eu embalsamei o instante. Eis tudo. Não ressuscito. Petrifico» (Ivi, pp. 561-563).

²⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 166.

avrebbe più lasciato i suoi segni indelebili su di un corpo già piagato. Inoltre, la più grande prova d'amore rappresenta per Raul il secondo e ultimo tentativo per rimediare all'errore compiuto quando ha deciso di abbracciare la Vita, prima con il matrimonio con Marcela e poi con il tradimento con Luíza; la prova d'amore consente infatti a Raul di individuare un'altra possibile terza via per vivere la Vita attraverso l'Amore: sfigurando il volto e il corpo di Marcela, non solo avrebbe continuato ad amare, sebbene in modo inusitato, la propria moglie borghese, ma sarebbe anche riuscito a sfuggire alle conseguenze nefaste dell'amore legato alla *femme fatale* oltre che, infine, a dominare l'ossessione per il passare del tempo.

Ma la Vita, la robusta e sana vita borghese non gli consente di mettere in pratica la sua prova. Marcela, la Vita, fugge. Non accetta la sua più grande prova d'amore. E la sola alternativa che resta a Raul è allora quella di lasciarsi andare senza freni alla deriva, abbracciando l'eccesso, il dilagare della Malattia al di fuori della persona e della realtà, consegnandosi follemente al proprio naturale abisso e al caparbio rifiuto dell'estatica accettazione del carattere totale e positivo della vita, alla grande e panteistica partecipazione alla gioia e al dolore. Raul diventa così una specie di eroe tragico ubriaco del suo sogno dionisiaco di onnipotenza che si scontra con la concretezza apollinea dell'ordine naturale delle cose, sempre esteriore e immutabile. Il desiderio e il tentativo di Raul di fermare il Tempo altro non è che un sogno dionisiaco, il desiderio di onnipotenza dell'artista geniale che vuole essere Dio; sogno, la cui realizzazione gli è negata, tuttavia, dalla realtà apollinea in cui il tempo passa inesorabilmente. Con il tentativo della messa in atto della più grande prova d'amore e con il conseguente suicidio di Raul, Sá-Carneiro ci mostra, quindi, da una parte la capacità dionisiaca di sognare un mondo in cui il tempo non passa e quindi in cui la dimensione del Tempo non esiste, ossia la capacità superiore dell'artista geniale di attingere una dimensione Altra, ma dall'altra, al contempo, anche l'impossibilità apollinea di una sua realizzazione.

Thanatos prevale quindi su Eros. L'ossessione decadentista dionisiaca²⁸ vince sul sentimento calmo, positivo e apollineo, esaltando non l'uomo in quanto tale, ma un nuovo tipo di uomo, l'artista geniale, lanciato verso il baratro della piena realizzazione di sé, al di là della morale tradizionale con i suoi concetti di bene e di male. Apollo si piega a Dioniso e ancora una volta, nell'opera di Mário de Sá-Carneiro, Eros si perde liberamente in Thanatos, in quel vano tentativo di fondere Arte e Vita, in quell'inutile desiderio di fare non solo della Vita un'opera d'Arte, ma della stessa opera d'Arte una forma di Vita.

²⁸ Cfr. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Severus Verlag, München 1915.

Fernanda de Castro e António Ferro: Embaixadores da cultura italiana em Portugal¹

Francisco de Almeida Dias

Università degli Studi della Tuscia, Istituto Portoghese di Sant'Antonio in Roma

Vários dicionários de língua portuguesa de uso comum referem o substantivo masculino «em-bai-xa-dor» como vindo do italiano *ambasciatore* e tendo entre os seus significados o de representante máximo do chefe de um Estado junto de um outro Estado; em sentido figurado, o de emissário ou mensageiro; enfim, o de representante de um domínio, geralmente de âmbito cultural ou humanitário. Podemos dizer que António Ferro foi um embaixador *a tutto tondo*.

Fernanda de Castro e o marido foram alternadamente, durante os seus 34 anos de casamento, dignos representantes no estrangeiro do que julgaram ser a essência da sua cultura pátria e legados em Portugal da arte e da literatura estrangeiras com que conviveram, nas viagens e encontros com os vultos maiores do seu tempo. Se o primeiro “episódio diplomático” das suas vidas em conjunto foi o Brasil e a Semana de Arte Moderna de São Paulo, uma das mais fortes relações que estabeleceram foi com Itália – ligação que foi assumindo, ao longo dos anos, diversas formas e que terminou, imponderável e simbolicamente, em simultâneo com a vida de António Ferro, na Legação de Portugal junto do Quirinal.

¹ Dada a necessária brevidade deste texto, decidimos focar a nossa atenção sobre os aspetos mais diretamente culturais e artísticos da ação italiana do casal Quadros-Ferro, excluindo alguns temas presentes na comunicação inicial, como as célebres entrevistas a Mussolini e a atividade do SPN em Itália durante a direção Ferro. Tal comunicação, apresentada a 19 de setembro de 2016 no III Convegno dell'Associazione di Studi Portoghesi e Brasiliani, foi dedicada à saudosa memória da ilustre lusitanista Maria Helena Portugal Barchiesi (09.08.1923 – 21.08.2015), a quem a cultura portuguesa em Itália tanto deve.

Um casal excecional

[...] uma amiga convidou-me um dia para ir com ela ouvir uma conferência dum tipo bestial (desculpem, mas a expressão é antiga, quase clássica) que ia falar de uma escritora francesa, uma tal Colette, também bestial... Fui e não gostei. Ou antes, gostei porque o assunto tinha interesse, porque a conferência estava bem documentada, mas não gostei porque cheguei ao fim bastante irritada com o ar pedante do conferencista e sobretudo com o seu estilo desconcertante, cheio de ironia, de paradoxos, um pouco à Oscar Wilde. Quando no fim da conferência nos apresentaram e ele, muito convencido, muito senhor de si, me perguntou se tinha gostado, disse-lhe redondamente que não... O António Ferro olhou-me perplexo. E creio bem que foi nesse momento que resolveu vencer, custasse o que custasse, a minha resistência, nem que para tal fosse necessário – sei lá! – pedir-me em casamento².

A cena passa-se a 6 de Novembro de 1920, na Société Amicale Franco-Portugaise e bem se pode imaginar o significado deste grito de independência para uma “menina bem nascida” como Maria Fernanda Telles de Castro e Quadros (1900-1994), acabada de “debutar” na vida pública lisboeta, não pelo lustro do seu berço – a família sofrera entretanto os revezes da decadência econ mica e a morte prematura da mãe da escritora tinha-se-lhe traduzido na necessidade de entrar na idade adulta pela porta do mérito pessoal – mas como jovem autora das “mais sensacionais *plaquettes* da nossa literatura feminina contemporânea”, que “imprevistamente” surgira «  noite e   tarde nos salões da aristocracia e do corpo diplomático, de manhã nas reda es dos jornais, esta rapariga alegre e insinuante de 18 anos cheios de saúde e de vivacidade, duma inteligência brilhante e culta»³.

Frequentando as tertúlias artísticas que se reuniam em casa de Branca de Gonta Colaço, Veva de Lima, Elisa de Sousa Pedroso, Carlota de Serpa Pinto e Madalena Martel Patrício, escrevendo para os periódicos «O Século», «Capital», «Ilustra o Portuguesa», «A.B.C.», «Pátria», tendo já publicado os livros de poesia *Ante-Manhã* (1919) e *Danças de Roda* (1920) e tendo vencido um concurso de originais do Teatro Nacional com a peça *N ufra-gos*, escrita com Teresa Leitão de Barros, Fernanda de Castro era uma jovem mulher, moderna e independente, sem ser escandalosa. E estava certamente pronta para enfrentar a família e os amigos, quando lhes comunica a deci-

² F. de Castro, *Ao fim da memória, II volume, 1939-1987*, Verbo, Lisboa 1988, pp. 129-130.

³ O jornalista acrescenta: «grande exemplo de trabalho e perseverança d  esta rapariga que a sorrir trabalha todo o dia dignificando amplamente a sua ingrata profissão de *mulher de letras*, bastando-se a si própria, impondo-se como alto exemplo de honestidade e como um enternecedor temperamento de mulher que vence.». *A entrevista da semana: Fernanda de Castro*, «Ilustra o Portuguesa», 820 / 2.  série, 5.11.1921.

são de casar por procuração com o seu colega do «Diário de Lisboa», no dia 1 de agosto de 1922⁴.

Igualmente excecional foi o percurso de António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956), que inicia publicamente com o ter-se visto protagonista involuntário, aos 11 anos, do pavoroso “fogo da Madalena” que galvanizou Lisboa e destruiu totalmente o prédio onde vivia a sua família, da pequena burguesia urbanizada⁵. Da sua infância ficou-lhe a amizade feita na barbearia em frente de casa com o futuro Presidente da República António José de Almeida, o seu primeiro grande “entrevistado”, e a ida aos comícios republicanos com o pai – com quem também se deliciava a frequentar os cinemas da capital. No Liceu Camões, envolve-se na organização de festas onde se leem textos seus e conhece Mário de Sá-Carneiro, alguns anos mais velho. A sua primeira publicação data de 1912, um conjunto de quadras de gosto popular intitulado *Missal de Trovas*, que de pouco antecede a época em que frequenta a Faculdade de Direito e convive intensamente com Sá-Carneiro, Pessoa, Alfredo Guizado e Almada Negreiros. Sendo menor de idade e por isso livre de implicações penais, caso elas viessem a verificar-se, é por eles convidado para figurar como editor dos dois números da revista *Orpheu*, em 1915. Tem 22 anos quando profere aquela que seria a primeira conferência sobre o cinema em Portugal, *As Grandes Trágicas do Silêncio*, iniciando a suscitar as inflamadas críticas que hão de acompanhar toda a sua vida e ação públicas.

Subjugado pelo magnetismo do Presidente-Rei, parte para Angola como oficial miliciano, aí convivendo com o Comandante Filomeno da Câmara, próximo de Sidónio Pais e, para Ferro, encarnação do mesmo ideal de “chefe”. Regressado a Lisboa, dedica-se enfim ao jornalismo, dirigindo o órgão do partido republicano conservador, «O Jornal», e sendo redator de «O Século», crítico teatral do «Diário de Lisboa» e posteriormente diretor da «Ilustração Portuguesa», que moderniza. 1920 revelar-se-lhe-á um ano importante: publica as poesias de *Árvore de Natal* e o escandaloso livro de aforismos e paradoxos *Teoria da Indiferença*, dedicada «À minha geração para que me deixe só»; entrevista D'Annunzio em Fiume e profere a conferência sobre Colette, em que conhece Fernanda de Castro.

⁴ Ela em Lisboa, na igreja de Santa Isabel e ele no Consulado de Portugal do Rio de Janeiro, tendo por testemunhas a atriz Lucília Simões, protagonista da sua peça *Mar Alto*, e o herói nacional da travessia aérea do Atlântico Sul, Almirante Gago Coutinho. “Excecional” também o pedido de casamento telegráfico: «ACABO TER PROPOSTA MUITO VANTAJOSA PARA SERIE DE CONFERENCIAS CIDADES BRASIL STOP TOURNEE 8 A 9 MESES SO ASSINAREI CONTRATO SE ACEITARES CASAMENTO PROCURAÇÃO TELEGRAFICA STOP PASSAGEM RESERVADA ARLANZA MALA REAL INGLESA STOP PEÇO RESPOSTA TELEGRAFICA STOP ANTONIO», cfr. F. de Castro, *Ao fim da memória*, cit., p. 131.

⁵ M. Ferro, R. Ferro, *Retrato de uma família, Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*, Círculo de Leitores, Lisboa 1999, pp. 110 ss.

Apesar do afirmado “demasiado amor” à sua época para ser futurista, Ferro atinge então o máximo do seu modernismo, com a publicação da novela em fragmentos *Leviana* (1921) e do manifesto *Nós*, incluído, no ano seguinte, na «Klaxon» (n. 2), órgão da Semana de Arte Moderna de São Paulo. É também em 1922 que publica *Gabriel d’Annunzio e Eu*, partindo em maio desse ano para o Brasil, onde leva as conferências *A Idade do Jazz-Band* e *A Arte de Bem Morrer* e donde envia o pedido de casamento a Fernanda de Castro, via telegrama.

A minha chegada ao Rio em 1922, o primeiro passeio pela cidade, o reencontro com o António [...] Ah, meu Deus, como exprimir o meu espanto, o meu terror ao ver nas paredes do primeiro teatro do Rio de Janeiro enormes cartazes anunciando uma conferência de António Ferro, *A Idade do Jazz Band*, e um recital de poesia por Fernanda de Castro. Ora eu mal conseguira aprender de cor dois ou três dos meus poemas, quanto mais os outros!⁶

As conferências de António Ferro no Brasil – São Paulo, Rio de Janeiro, Baía, Recife, Santos, Ribeirão Preto, Belo Horizonte, Campinas e Juiz de Fora – começam, pois, a ser seguidos pelos recitais de Fernanda de Castro, colocando o jovem casal em estreito contacto protagonistas da “Semana de 22” – Menotti del Picchia, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Tarsila do Amaral e Anita Malfatti retratam simultaneamente Fernanda de Castro. António Ferro publica ali o livro de crónicas *Batalha de Flores*, dedicado a «A Maria Fernanda, a flor mais linda que me coube na batalha» e a sua peça *Mar Alto* é estreada a 18 de novembro, em São Paulo, no Teatro Sant’Ana, pela Companhia de Lucília Simões e Erico Braga. No início de 1923 o casal regressa a Lisboa onde a 14 de julho lhes nasce o primeiro filho, António, Gabriel de segundo nome, em homenagem a D’Annunzio. Ferro passa a tabalhar para o «Diário de Notícias», onde iniciará as grande reportagens internacionais que lhe dão fama nacional, e de cuja experiência usufruirá quando, anos mais tarde, fará as célebres entrevistas a Salazar.

As divas italianas do cinema mudo

António Ferro tinha 21 anos – e frescas as memórias da sua infância, de frequentar com o pai o *Music-Hall* da Avenida e o Salão Chiado⁷ – quando, na tarde de 1 de junho de 1917 profere a conferência *As Grandes Trágicas do Silêncio* no Salão Olímpia, em Lisboa⁸. Não só é a primeira da longa série

⁶ F. de Castro, *Ao fim da memória, Memórias, 1906-1939*, Verbo, Lisboa 1988, p. 180.

⁷ A. Ferro, «Notícias Ilustrado», 22.11.1931.

⁸ Polémico e polemista, Ferro gera diferentes reações à sua conferência: um crítico não identificado em «A Capital» (5.6.1917) escreverá: «Foi muito aplaudido. Nós só desejamos que esses aplausos o tivessem encorajado a novos trabalhos desse género, mas em

de conferências que o virão a tornar famoso, mas é também, no seu próprio dizer, a primeira que em Portugal se faz sobre o cinema⁹. As “trágicas” eram as que considerava as maiores artistas italianas do cinema mudo e que encarnavam os estereótipos principais da sétima arte: Francesca Bertini (1892-1985) era a «romântica», Pina Menichelli (1890-1984) era a «vampe» e Lyda Borelli (1887-1959) era a «divina» – como bem notou António Rodrigues¹⁰ – a cada uma delas podendo a fantasia de Ferro atribuir um modo de beijar:

Na soma final, o beijo de Francesca Bertini é o beijo humano, é o beijo-Mulher... O beijo de Pina Menichelli é o beijo diabólico, o beijo-Satanás... E, finalmente, o beijo de Lyda Borelli, é o beijo divino, o beijo-Arte, o beijo-Deus¹¹.

Depois da conferência, a que se seguiu imediatamente a primeira publicação do texto, em edição de autor¹², António Ferro, então diretor da «Ilustração Portuguesa», publica a 23 de abril de 1921 o artigo homónimo, que em parte lhe servirá de prólogo à segunda edição de *As Grandes Trágicas do Silêncio* (com a belíssima capa ilustrada por Bernardo Marques), em catenacção com os movimentos modernistas brasileiros da “Semana de 22” e beneficiando, relativamente à primeira, do facto de o autor ter entretanto estado em Itália. Retoma, pois, essas «três grandes intérpretes do Silêncio – três pincladas de vida nas pedras mortas...»¹³, que tentara conhecer na sua viagem a Itália («Corri atrás delas, persegui-as, em *films* movimentados») embora só tenha conseguido «encontrá-las no outro mundo – o outro mundo do *écran*...»¹⁴ e nas informações que obteve de um jornalista seu conhecido, chegando à conclusão que as suas três divas não existiam na realidade:

Bertini, na vida, é muda como no cinema, mal sabe escrever o seu nome, é menos bela do que no *écran*... Em conclusão, a Francesca Bertini da Avenida Nomentana é o manequim da Francesca Bertini do cinema. Não existe, por-

que não transpareça tanto a pretensão da originalidade exagerada e escandalosa, porque se, desta vez, quase se salvou, em outras pode perder o equilíbrio e cair no disparate». Por seu lado, Alfredo de Carvalho comenta, em «A Luta» (19.1.1919): «António Ferro, levantando as imagens das 3 atrizes, ferindo-as com a luz jorrante das suas frases, revela-se um prosador de vastos recursos e um impressionista pouco vulgar».

⁹ Sobre António Ferro e o cinema, cfr. A.P. Pitta *Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico / “Uma pequenina luz que sonha com as estrelas”: António Ferro e o cinema*, in L.R. Torgal (edição de), *O cinema sob o olhar de Salazar*, Círculo de Leitores, Lisboa 2000, pp. 43-47.

¹⁰ Cf. A. Rodrigues, *António Ferro na Idade do Jazz-Band*, Livros Horizonte, Lisboa 1995, pp. 25-26.

¹¹ A. Ferro, *As grandes Trágicas do Silêncio*, H. Antunes, Lisboa-Rio de Janeiro 1922, p. 51.

¹² A. Ferro, *As grandes trágicas do silêncio: três mascaras de Sanches de Castro - conferência realizada no Salão Olímpia*, Monteiro e Companhia, Lisboa 1917.

¹³ A. Ferro, *As grandes trágicas do silêncio*, «Ilustração Portuguesa», 792 / 2ª série, 23.4.1921, p.261.

¹⁴ *Ibidem*

tanto: é uma projeção [...]. Pina (Menichelli), segundo informações, é mais inteligente do que Bertini, sabe falar francês, tem a mais bela coleção de ligas que há no mundo, mas a sua perversidade é meramente fotográfica, não existe também... Resta Borelli, a mais intelectual das três, a mais respeitada pelos italianos. Borelli é uma grande atriz que, acidentalmente, se dedicou ao cinema. Já não trabalha. Casou, arruinou-se, voltou a ser rica, arruinou-se outra vez... [...]¹⁵.

Esta conclusão, de resto, bem se conjugava com aquele que parece ser o cerne do seu pensamento, claramente expresso na primeira das três partes em que divide a sua conferência - «Elogio da Frase», «Elogio do Animatógrafo» e «Elogio das Princesas do Cinema» - em que Ferro faz a apologia do artifício por oposição à verdade da vida, a apologia, portanto, da «Arte do écran», que «é a verdadeira Arte, porque difere absolutamente da Vida»¹⁶. Como afirma Luís Reis Torgal, neste contexto «compreende-se melhor a sua visão entusiasmada por D'Annunzio em Fiume ou a empatia pelo fascismo e por Mussolini [...] Para ele, tais realidades e personalidades constituíam afinal «grandes filmes» dotados de uma estética própria e original»¹⁷. É o que sublinha também Margarida Acciaiuoli:

Perante as transformações a que assistia, perante a evidência de que era necessário encontrar o registo certo para a emoção que queria transmitir, Ferro centra-se então nas frases e procura pôr em prática o que observava nos filmes: o interesse pelo assunto começa a ser assegurado por uma história, as cenas são cuidadosamente tratadas e montadas com uma determinada intenção, e a maneira como a narrativa recorre aos grandes planos, às chamadas de atenção, atinge por vezes formulações tão peculiares como as que encontramos na cinematografia do tempo. (...) O jogo entre o que é dito e o que é sugerido passa a ser, assim, a sua arte. E é através dela que António Ferro abre caminho à sua carreira de repórter interanacional e à sua aptidão para transformar os acontecimentos em histórias animadas, onde faz avulvar figuras que trata como heróis¹⁸.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ «Não haja, portanto, o escrúpulo de mentir. Afastemo-nos o mais possível da verdade da Vida, porque é justamente ela que nos amargura a Vida... E deixemos que a frase iluda, que a frase engane, que a frase minta como qualquer mulher... Façamos frases, muitas frases... Elas são as serpentinhas do Espírito, são as jóias da Alma. E para aqueles que as acusam de ser mentiras, eu tenho este derradeiro paradoxo: a mentira é a única verdade dos artistas», A. Ferro, *As grandes Trágicas*, cit., p. 24.

¹⁷ L. Reis Torgal, *O Modernismo no contexto de formação do Estado Novo*, in *Estados novos, Estado Novo: ensaios de história política e cultural*, vol. II, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra 2009, p. 57.

¹⁸ M. Acciaiuoli, *António Ferro, a vertigem da palavra, Retórica, política e propaganda no Estado Novo*, Bizâncio, Lisboa 2013, p. 22.

Gabriele D'Annunzio e Eu

Em 1920, Ferro inaugurou em grande estilo a carreira de repórter internacional com uma reportagem para «O Século»: atravessou a Europa para ir encontrar e entrevistar, na costa do Adriático, o seu idolatrado escritor e herói Gabriele D'Annunzio, então Duce de Fiume, que fora ocupada pelas suas tropas nacionalistas. O encontro teve lugar a poucas semanas do fim da célebre aventura militar e política de D'Annunzio que serviria, em vários aspectos, de inspiração a Mussolini. Ferro publicou depois a reportagem em livro, com um título típico do seu snobismo e autopromoção, *Gabriele D'Annunzio e Eu*¹⁹.

Quando, em novembro de 1920, António Ferro visitou D'Annunzio, a “impresa di Fiume”, iniciada a 12 de setembro do ano anterior – com a ocupação dos legionários dannunzianos da cidade adriática, entregue à Jugoslávia pelas potências aliadas vencedoras da guerra – e entretanto autoproclamada como estado independente (Reggenza Italiana del Carnaro, a 12 de agosto de 1920), vivia os tensos dias entre a assinatura do Tratado de Rapallo, a 12 de novembro, e a crise causada pela sua recusa por parte do Vate, que viria a culminar no “Natale di sangue”.

Como jornalista pretendo levar, para o meu país, uma informação completa, detalhada, de toda a questão de Fiume. Como militar, venho completar, de perto, a santa heroicidade de Fiume. Como poeta, venho trazer a Gabriele D'Annunzio – o maior artista da raça latina – as homenagens da minha geração. As credenciais que trago, como poeta, são as minhas palavras. Não haverá ninguém, estou certo, que ouse desmentir-me. Gabriele D'Annunzio é um dogma em Portugal – no Portugal moderno, pelo menos²⁰.

O jornalista não se apresentará aos exames finais de Direito, licenciatura que acabará por não concluir – e parte, ao serviço de «O Século», em busca desse fenómeno mediático que concentrava as glórias literária, cívica e mundana: D'Annunzio era simultaneamente o requintado esteta, amante de mulheres famosas, que depois de apelar para a participação na guerra, de molde a completar unidade étnico-linguística e territorial italiana, encabeçava a reação nacionalista contra o governo de Francesco Saverio Nitti e Aliados e liderava a anexação de Fiume²¹.

¹⁹ J. Barreto, versão original portuguesa de *António Ferro: Modernism and Politics*, in *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Legenda, London 2011, pp. 135-154. <https://www.academia.edu/7043038/Ant%C3%B3nio_Ferro_Modernismo_e_Pol%C3%ADtica> (12/17).

²⁰ A. Ferro, *Gabriele D'Annunzio e Eu*, Portugalígia, Lisboa 1922, p. 46.

²¹ «É, sobretudo, o poeta da ação, aquele que com a determinação, a audácia, a imodéstia e a idolatria do predestinado, acrescentava à sua obra literária uma dimensão política e militar, que faz correr António Ferro a Fiume» A. Rodrigues, *António Ferro na Idade do Jazz-Band*, cit., p. 54.

Gabriele D'Annunzio é o homem que vive, o único homem que vive, com a cabeça, com o tronco, com os membros... Viver é andar pela vida, como por nossa casa. Gabriele D'Annunzio assim tem feito. O mundo tem sido, para ele, o seu gabinete de trabalho [...]. A sua arte tem sido a *toilette* da sua vida. Ele escreveu no FOGO: ... *il sogno d'un'arte più grande e più imperiosa che fosse a un tempo nelle sue mani segnale di luce e stromento di soggezione*. Está aqui a explicação, o argumento de todos os seus gestos²².

Se Fernando Pessoa considera Gabriele d'Annunzio «uma banalidade em caracteres gregos»²³, António Ferro confessa desde cedo a sua admiração pelo Vate, cuja arte considera um «palácio de magia» onde a frase «é uma princesa com jóias em todo o corpo»²⁴. Mas, como nota Margarida Acciaiuoli, «o que nos diz nessas peças tinha grandes possibilidades de ser mal entendido e até distorcido. Havia excessos no seu entusiasmo pela louca empresa de D'Annunzio, elogios com demasiada audácia, e o registo quase religioso da descrição que faz do seu encontro com o poeta italiano não deixou de provocar irritação»²⁵. É que, para além de tudo, segundo a mesma historiadora, «a defesa de D'Annunzio era, assim, por interposta pessoa, a sua autojustificação»²⁶:

A campanha que se tem feito contra D'Annunzio é uma ilegítima defesa dos medíocres. O génio irritou, em todos os tempos, os lugares comuns da Humanidade. Um homem de génio é sempre um cabotino para os medíocres. O cabotinismo é o *brevet* da glória. Quando um artista obtém esse diploma pode estar certo do seu génio²⁷.

Tal como sucedera com Sidónio, Ferro vê o Vate pela primeira vez no camarote da ópera²⁸, de onde lhe retrata a pose «pouco sóbria na apresentação, demasiado italiana»; «Agitou-se, toda a noite, na cadeira, riu, deu palmas

²² A. Ferro, *Gabriele D'Annunzio e Eu*, cit., pp. 12-13.

²³ Incluído no *Mandado de despejo aos mandarins da Europa*, A. de Campos, *Ultimatum*, in *Portugal Futurista*, Contexto Editora, Lisboa 1984.

²⁴ A. Ferro, *As grandes Trágicas*, cit., pp.19-20. Também em 1919, na crónica *Na feira da Europa* (in «O Jornal», 54, 23.9.1919) escrevia ver a Itália como um Teatro de Ópera, «onde se cantava todo o ano» e onde se fazia ouvir o grande barítono Gabriele D'Annunzio a provocar sucesso com a peça de grande espetáculo em que se transformara Fiume.

²⁵ M. Acciaiuoli, *António Ferro*, cit., p. 23.

²⁶ Ivi, p. 25. Acrescenta: «Quando escreve que o (D'Annunzio) admira sem condições, quando diz que ele é um «artista máximo» e, sobretudo, quando afirma que a sua arte é «a toilette da sua vida», o que Ferro realmente faz, é reafirmar aquilo que, sobre si mesmo, pensava, e que deixaria escrito no prefácio que acompanhou a segunda edição daquela sua obra *Teoria da Indiferença*».

²⁷ A. Ferro, *Gabriele D'Annunzio e Eu*, cit., p. 12.

²⁸ «Quando este chegou, a sala levantou-se em peso, numa manifestação prolongada, quente, enternecida acima de tudo», ivi, p. 40.

exageradas, voltou-se repetidas vezes para o camarote do lado, falando para certa mulher imensamente dannunziana»²⁹. Segue-se o almejado encontro, organizado por Corrado Zoli, amigo e secretário de D'Annunzio, que o informa previamente da situação política.

Uma noite fria, cortante. Há espadas no luar... Na larga Praça, o palácio do governo, branco, tumular, espectral, ergue-se aos meus olhos, como uma esfinge. Subo a escadaria, subo, subo muito, subo até D'Annunzio. Corrado Zoli – o amigo do poeta – acompanha-me. Eu não o vejo, porém. Sinto-me perdido num cortejo de sombras. Stelio, Foscarina, Francesca de Rimini, as virgens, a Gioconda, aglomeram-se, à minha volta, em Multidão. Sinto, em mim, de mãos postas, todas as imagens do poeta. Esta hora silenciosa é a Cidade Morta de Gabriele...³⁰.

O encontro supera tudo o que tivesse podido imaginar, instaurando-se imediatamente uma grande intimidade entre o jornalista e «o Poeta Maior – o Santo da minha Arte» – que lhe dá «as mãos ambas, a sorrir...»³¹. Dias antes, italianos e jugoslavos tinham fechado as fronteiras de Fiume – mas o que Ferro pretende é enfatizar o papel do herói, simultaneamente responsável e cerceado pelos acontecimentos³². E é então que D'Annunzio lança um repto a Portugal – e a Ferro:

- Portugal deve seguir-me na minha cruzada. É um dos países em que mais confio. O Senhor, que contemplou de perto a latinidade de Fiume, será, em Portugal o nosso embaixador...
- Eu já me tinha nomeado para esse cargo. Trazia Fiume na cabeça. Levo-a no coração...
- Se quiser ficar mais tempo, aqui, ao meu lado...
- Estarei ao vosso lado na minha pátria. Ser-lhe-ei mais útil...³³

Destinado ao isolamento e ao fracasso, D'Annunzio não se rendia, mas sentia-se mudado pela resistência. Ferro contrapõe-lhe com um «viver sempre em verso», que o conquista. Dá-se uma troca de livros e dedicatórias, D'Annunzio oferece retratos seus ao jornalista, «imagens para o meu oratório»³⁴. A maneira como acaba a entrevista, relatando a sua despedida de D'Annunzio, referindo que lhe beijara as mãos para «chegar à sua alma»,

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Ivi, p. 55.

³¹ «Oh! Meu bom amigo, deixe-me abrir consigo, nesta hora. Entre nós, os latinos, não há segredos...», *ibidem*.

³² «Veja, repare, eu, o religioso, o beato da beleza, a manejar aqui a vil matéria humana... Ao fim de alguns meses de convívio diário, constante, entre homens tão diferentes, as almas despem-se, por completo, num impudor que me choca, que me repugna... [...] Eu o nómada, o vagabundo, encerrado em Fiume, há mais de um ano, como em torre de menagem», *ibidem*.

³³ Ivi, p. 59.

³⁴ Ivi, p. 62.

mostra a sua pulsão literária. E, apesar da derrota, que sentia iminente, ilibava o Vate:

Eu não posso ouvir acusar um artista de pouco sincero, quando ele pretende aplicar à sua vida os princípios da sua arte. Nunca ele é tão sincero. O artista que não sabe viver a sua arte é um impotente, um fraco, um co-barde. O artifício é a sinceridade dos artistas, se eles não pensam como os outros, porque motivo hão de viver como os outros? É muito menos sincero o artista que se retrai, do que o artista que se exhibe. O primeiro não teve coragem para afrontar o público, o segundo não tem medo da multidão³⁵.

Um ano depois do “Natale di sangue”, o epílogo da experiência fiu-mana de D’Annunzio – que desde fevereiro desse ano vivia na *villa* que viria a ser o *Vittoriale degli Italiani* – a 24 de dezembro de 1921 a «Ilustração Portuguesa» antecipa o último capítulo do anunciado livro de António Ferro sobre o Vate. Dedicado a Luisa Baccara, última companheira do poeta, com o título “Adagio”, é uma evocação de Florença no dia de Natal de 1920:

Dia de Natal, um natal falhado, um natal sem perdão, um natal sem Jesus, um natal com D’Annunzio... Luta-se em Fiume. O poeta – *en-tête* da Itália – é *en-tête* de todos os jornais... Corre um boato sinistro, um boato que põe de luto na Hora... D’Annunzio está ferido na cabeça, ferido na Ideia!...³⁶.

Em janeiro de 1921 é enfim publicado *Gabriele D’Annunzio e Eu*, em cujo “proscénio” reitera a sua convicção que «D’Annunzio não acabou mal nem acabou bem. D’Annunzio continua...»³⁷ Com capa de Bernardo Marques que reproduz, nos tons arroxeados da paixão de Cristo, um selo de Fiume com a efígie romana do Vate:

As palavras de D’Annunzio, luminosas, fortes, promessas de uma vida que se cumpriu, ficaram largo tempo, a ecoar, no meu cérebro, a repercutirem em mim todas as horas do Poeta... Fiz o confronto entre essas palavras e os passos da cruz com que D’Annunzio se divinizou em Fiume. Quis encontrar uma imagem forte, uma imagem definitiva para o Poeta... Fitei o Sol, sem querer e vi, juro, que vi o mais belo retrato de Gabriele D’Annunzio... A obra de D’Annunzio é, na verdade, a imitação do Sol. O Sol é também um amoral, um génio despótico, absoluto. Que se importa o sol de queimar os campos, de fazer morrer à sede os troncos sufocados, de carbonizar os corpos?... Nas mãos de Deus, como um candeeiro de muitos bicos, ele cumpre inalteravelmente o seu dever: ilumina a terra...³⁸.

³⁵ Ivi, pp. 82-83.

³⁶ A. Ferro, *Adagio*, «Ilustração Portuguesa», 827 / 2ª série, 24.12.1921.

³⁷ A. Ferro, *Gabriele D’Annunzio e Eu*, cit., p. 9.

³⁸ Ivi, p.14.

Pirandello

Antes de conhecer Pirandello, antes mesmo de se vir a tornar a sua primeira tradutora em Portugal, Fernanda de Castro contacta com a obra do dramaturgo italiano em Paris - uma original versão de *Ciascuno a suo modo*, no mesmo ano em que a peça tinha estreado em Milão, no Teatro dei Filodrammatici, a 22 de maio de 1924. O casal chega à capital francesa a convite do escritor Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral, a retratista de Fernanda de Castro em 1922. A autora recorda essa primeira impressão nas suas *Cartas para além do tempo*:

Uma vez contei-lhe como tinha sido curioso o meu primeiro contacto com o seu teatro. Como deve lembrar-se, a première da sua peça *Ciascuno a suo modo* não foi num dos principais teatros de Paris, como seria natural, mas numa modesta garagem, num bairro um pouco afastado do centro. Cada espetador devia levar de casa um banco ou uma cadeira para se sentar [...]. Quando chegámos, já a garagem estava cheia até à porta [...]³⁹.

Depois dessa representação, Fernanda de Castro decide traduzir a mesma peça⁴⁰, no ano seguinte, para português⁴¹, colaborando com o marido na sua tentativa de criar em Portugal um teatro-estúdio, inspirado no parisiense *Théâtre de l'Oeuvre* – onde Marinetti estreara, em 1909, o seu *Le roi Bombance / Re Baldoria*. Com o auxílio dos artistas José Pacheco (decoreação), Leitão de Barros (cenários) e Mário Eloy (pano de cena), António Ferro, como diretor artístico⁴², funda em 1925, no *foyer* da nova sala de espetáculos⁴³ do Cine Teatro Tivoli, o «Teatro Novo». Tendo programado vasto reportório de autores nacionais e estrangeiros⁴⁴, acabou por levar a cena apenas duas

³⁹ F. de Castro, *Cartas para além do tempo*, Europress, Odivelas 1990, p. 66.

⁴⁰ A poetisa confessará: «À medida que a ia traduzindo (a peça *Uma verdade para cada um*), ia-me sentindo endoidecer, exatamente como naquela noite, já distante, em Paris», *ivi*, p. 67.

⁴¹ Antes das traduções de Manuel Francisco do Nascimento (*Pensão Vitalícia*, 1940), de José Marinho (*O falecido Matias Pascal*, 1945), de Graziella Saviotti Molinaria (*Contos*, 1947) e de todas as que se lhe seguiram, foi Fernanda de Castro quem primeiro traduziu Luigi Pirandello em Portugal, em 1925.

⁴² O amor de Ferro pelo teatro era conhecido: em 1922 estreara no Brasil, com a Companhia de Lucília Simões e Erico Braga, a peça *Mar Alto*, que viu pateada na première em Lisboa (Teatro Nacional de S. Carlos, 10.7.1923) e proibida no dia seguinte pelo Governo Civil de Lisboa, por perturbar a ordem pública. Daí residirá em parte o desejo de criar em Portugal uma sala-estúdio aberta à produção de peças de vanguarda e à renovação da cenografia.

⁴³ Projetada por Raul Lino e inaugurada no ano anterior pelo empresário Frederico Lima Mayer.

⁴⁴ *Portugal e Antes de começar* de Almada Negreiros, *Luz dos Meus Olhos*, de José Osório de Oliveira, clássicos de Gil Vicente e Tchékhev, obras de Bernard Shaw e Jean Cocteau e de novos dramaturgos portugueses como Alfredo Cortez, Carlos Selvagem.

peças, ambas traduzidas por Fernanda de Castro⁴⁵: *Knock ou a Vitória da Medicina* de Jules Romains e *Uma verdade para cada um* de Pirandello⁴⁶. Em 1929, no artigo “Alguns precursores”⁴⁷, António Ferro considera três fases modernismo em Portugal, sendo a última dominada pela tentativa do Teatro Novo, cuja falta de êxito Fernando Pessoa atribuiu, num artigo que ficou inédito, à escassez de público potencial e ao erróneo critério de escolha das peças representadas⁴⁸.

Fernanda de Castro terá finalmente oportunidade de conhecer o escritor siciliano seis anos mais tarde, quando, presidente da Associação Portuguesa da Crítica, António Ferro organiza o «V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical», entre os dias 18 e 28 de setembro de 1931, em Lisboa. Conta com a presença de 70 convidados de 16 países - críticos de teatro, música, cinema, especialistas em direitos de autor – entre eles Pirandello, convidado de honra. Depois das quatro sessões em programa, os restantes dez dias foram destinados a dar a conhecer aos congressistas a imagem “real” do país, como escrevia um jornalista do *Diário de Notícias* (6/9/1931), que acompanhou todos os movimentos dos participantes⁴⁹. O contraste entre uma elite portuguesa instruída e uma população que vivia de forma miserável era notada por Pirandello, em missivas enviadas à atriz Marta Abba, a sua musa⁵⁰.

Essa vinda a Portugal foi ainda ocasião para a estreia mundial de *Sogno (ma forse no)*, levado à cena pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro no então Teatro Nacional Almeida Garrett, na presença do autor, a 22 de setembro, com interpretação de Amélia Rey-Colaço e Samwell Dinis. Como esclareceu Maria José de Lancastre⁵¹, recém-chegado da Alemanha, Pirandello tinha cinco inéditos e *Sonho* assentava no imaginário português que

⁴⁵ «Estas duas peças foram traduzidas por mim, sempre pronta a colaborar em tudo que me falasse à fantasia e à imaginação» F. de Castro, *Ao fim da memória, II volume*, cit., p.39.

⁴⁶ Sobre o “Teatro Novo”, cfr. G. dos Santos, *Le spectacle dénaturé. Le théâtre portugais sous le règne de Salazar 1933-1968*, CNRS Éditions, Paris 2002, pp. 107-09.

⁴⁷ A. Ferro, *Alguns precursores*, in A. Rodrigues (prefácio de), *Obras de António Ferro, I - Intervenção Modernista*, Verbo, Lisboa 1987, pp. 368-72.

⁴⁸ Citado em J. Barreto, *Fernando Pessoa e António Ferro: do espírito do Orpheu à “Política do Espírito”*, <https://www.academia.edu/6765671/Fernando_Pessoa_e_Ant%C3%B3nio_Ferro> (09/16). Este texto de Pessoa, que teria o título de “O Inédito do “Teatro Novo””, está inserto numa lista de colaborações de 1925 para um projectado número da «Orpheu» da “segunda fase”, que nunca se realizou.

⁴⁹ M. Calado, *O V Congresso Internacional da Crítica Dramática e Musical*, <https://www.academia.edu/12322932/O_V_Congresso_Internacional_da_Cr%C3%ADtica_Dram%C3%A1tica_e_Musical> (12/17).

⁵⁰ M.J. de Lancastre, *Com um sonho na bagagem: uma viagem de Pirandello a Portugal*, Dom Quixote, Alfragide 2015, pp. 161-168.

⁵¹ *Ibidem*.

Pessoa trabalhara em obras como *O Marinheiro* (1913) e de quem se iam conhecendo cada vez mais trabalhos⁵².

O terceiro encontro entre o casal Quadros-Ferro e Pirandello dar-se-á três anos mais tarde, em Roma, quando este último presidia ao *IV Convegno Volta*, de 8 a 14 de outubro de 1934, dedicado a “Il Teatro drammatico”⁵³. Com Filippo Tommaso Marinetti como secretário da conferência, reunia dramaturgos, críticos literários e teatrais, cenógrafos, arquitetos, artistas, realizadores, atores e literatos de todo o mundo.

O António e eu éramos os representantes de Portugal, o António na sua qualidade de crítico teatral do «Diário de Notícias» e eu por ter tido o primeiro prémio num concurso de peças de teatro em três atos, tendo sido a minha representada, com êxito, no Teatro Nacional de Lisboa⁵⁴.

A impressão com que Fernanda de Castro fica de Roma é superficial – «fiz a ‘volta’ habitual dos turistas mais apressados»⁵⁵ – embora seja nesta mesma viagem que visita Villa d’Este e assiste a uma embaraçante cena de ciúme de Pirandello por Marta Abba⁵⁶. Mas logo no ano seguinte, António Ferro, já à frente dos destinos do Sindicato de Propaganda Nacional, convida um grupo de intelectuais estrangeiros a visitar Portugal, acompanhando-os numa digressão pelo País. Aceitam o convite Miguel de Unamuno, Pirandello⁵⁷, Gabriela Mistral, Maurice Maeterlink, François Mauriac, Georges Duhamel e Ramiro de Maeztu. A «embaixada intelectual» - por Lisboa, Sintra, Curia, Coimbra, Viana do Castelo – é comentada pela imprensa internacional. É a este propósito que Fernanda de Castro escreve:

⁵² Cfr. R. Francavilla, *Sotto questa realtà. Temas pessoanos nas novelas de Pirandello*, in R. Marnoto, *Pirandello em Portugal*, cit., pp. 143-154.

⁵³ Cfr. *Atti dei convegni 4, Convegno di Lettere 8-14 Ottobre 1934 – XII, Tema: Il Teatro drammatico*, Reale Accademia d’Italia Fondazione Alessandro Volta, Roma 1935.

⁵⁴ F. de Castro, *Cartas para além do tempo*, cit., p. 63.

⁵⁵ F. de Castro, *Ao fim da memória, Memórias, 1906-1939*, cit., p. 254.

⁵⁶ Comentada pelo secretário de Pirandello, Saul Colin, nestes termos: «É por causa dela (Marta Abba) que ele (Pirandello) está hoje de muito mau humor. Marta aceitou o convite de um amigo para jantar e ele ficou furioso, porque não quer que ela vá, mas ela diz que é nova, que está farta de coisas sérias, de pessoas importantes, que se quer divertir um pouco. (...) Ele está terrivelmente apaixonado por Marta, mas julga sinceramente que gosta dela como um pai gosta de uma filha. Está a ver o resultado, não está?», *ivi*, p. 255.

⁵⁷ Fernanda de Castro recorda este episódio: «(...) o António teve a ideia de convidar duas dezenas de intelectuais de diversos países que, a partir de Lisboa, numa espécie de congresso itinerante, ficassem a conhecer um pouco do presente e do passado do nosso país. (...) Durante os dias que estiveram entre nós, eu não tive um momento de liberdade, mas, mesmo assim, conseguimos conversar duas ou três vezes a sós, e lembro-me, enterneçada, do olhar suplicante com que me dizia todas as manhãs – “Pour l’amour de Dieu, n’oubliez pas mon spaghetti”» F. de Castro, *Cartas para além do tempo*, cit., p. 67.

Nos tempos heróicos em que era preciso ter coragem, fantasia, imaginação, para substituir as verbas mais que modestas do SNI, António Ferro encontrou um meio relativamente barato para fazer conhecer Portugal no estrangeiro [...] convidava as pessoas-chave para visitar o nosso País, e dentro das nossas fronteiras ocupava-se delas, mostrava-lhes o que tínhamos de mais interessante para lhes mostrar, passeava-as através do País, organizava, ou conseguia que outros organizassem, festas típicas nas regiões diversas, e ao fim de alguns dias sentiam-se em casa e apetecia-lhes ficar mais tempo. Quando enfim partiam, eram já amigos íntimos de Portugal e, ao chegarem aos seus países, provavam-no escrevendo maravilhas nos seus respectivos jornais. Sei que ninguém vai acreditar, mas posso jurar que o SNI não pagou um único artigo das dezenas e dezenas que então apareceram em diversos jornais e revistas da Europa. «Mas como foi possível?» perguntar-me-ão incrédulos. Simplesmente como eu disse [...] saber quem eram as pessoas-chave de então, estimá-las e ser estimado por elas [...]. Como teria António Ferro conseguido levar à Casa de Portugal em Paris, quatro sextas-feiras consecutivas Colette, Pirandello, Maeterlinck e Paul Valéry? Pagando-lhes? Pelo amor de Deus, não haveria dinheiro que chegasse⁵⁸.

A escritora recordará ainda um episódio em Viana do Castelo, quando Pirandello lhe pede que lhe fale da sua primeira peça de teatro – a que Fernanda de Castro contrapõe um relato acerca de uma sua outra obra, *Destin*, que Mircea Eliade fizera traduzir e representar no Teatro Nacional de Bucareste⁵⁹. Anos mais tarde, a escritora traduzirá *A Volúpia da Honra (Il piacere dell'onestà)* levada a cena pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro no Teatro Capitólio, em Lisboa, em 1968⁶⁰. Na carta «para além do tempo» que dedica ao dramaturgo⁶¹, mais de meio século volvido sobre a sua morte, refere-se-lhe como “Mestre Pirandello, saudoso amigo”⁶² confessando-se “a sua mais fervorosa discípula”⁶³.

⁵⁸ F. de Castro, *Ao fim da memória, Memórias, 1906-1939*, cit., p. 269.

⁵⁹ «Então, certamente para me consolar, disse-me com o ar mais natural deste mundo: - Deixe lá, qualquer dia fazemos uma peça juntos [...]. Apesar de saber que se tratava de pura amabilidade, estas palavras soaram-me bem, como uma festinha na alma, um raiozinho de sol num dia de chuva» F. de Castro, *Cartas para além do tempo*, cit., p. 68.

⁶⁰ Realização de Pedro Lemos e cenário de Lucien Donnat. Interpretações de Amélia Rey Colaço (Madalena Renni) Mariana Rey Monteiro (Agata Renni), Meniche Lopes, (Criada) Paiva Raposo (Marquês Fabio Colli), Sinda Filipe (Mauricio Setti), Baptista Fernandes, (Marco Fongi) Manuel Correia (o Prior da freguesia) e a colaboração do actor brasileiro Adriano Reys (Angelo Baldovino).

⁶¹ F. de Castro, *Cartas para além do tempo*, cit., pp. 63-69.

⁶² «Bem sei que não gosta que lhe chamem Mestre, mas como é que eu havia de começar esta carta? [...] tanto mais que, na realidade, sou a sua mais fervorosa discípula, desde que tomei contacto, pela primeira vez, com a sua obra», *ivi*, p. 63.

⁶³ Mais informações sobre o tema, cfr. D.I. Cruz, *História do Teatro Português*, Verbo, Lisboa 2001. Cfr. também R. Marnoto, *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade, Coimbra 2007.

Marinetti

Apesar de, a poucas semanas da publicação do *Manifesto Futurista* no *Le Figaro*, o jornal *Diário dos Açores* ter anunciado a eclosão do movimento, com o manifesto e uma entrevista a Marinetti, é só depois do regresso do pintor Guilherme de Santa-Rita de Paris, em 1914, que é proposta a edição dos manifestos marinettianos em Portugal. O movimento terá de esperar o segundo número da revista «Orpheu», publicado em junho de 1915 e a “I Conferência Futurista” de Almada Negreiros, dois anos mais tarde, a que se seguiu o lançamento revista «Portugal Futurista», para se afirmar definitivamente. Em outubro de 1921, António Ferro publicaria na «Ilustração Portuguesa» o artigo “Marinetti, o homem mais assobiado do mundo”:

Conheci Marinetti em Roma, há perto de um ano. Eu tinha um vivo desejo de conhecer o apóstolo do futurismo, esse tenor das ideias modernas, na frase mal-humorada de André Salmon. Quase desisti de o encontrar. Ninguém sabia ao certo onde ele estava. Marinetti ora está em Milão, ora em Roma, ora em Florença. É um homem-rápido. Ele não está aqui, nem ali, nem acolá... Ele está no Tempo, ele está na Hora, na Hora que há de vir... As estações de caminho de ferro são as salas de visitas de Marinetti. Para chegar até ele não é preciso cartão, basta um bilhete de gare...⁶⁴.

A presença de «um Marinetti corpolento, encarniçado, de bigodes impertinentes, de olhos em liberdade, como as suas palavras», que «veste do alfaiate de todos, usa o meu chapéu, usa as botas de quem me lê...», ou seja, uma presença «normalíssima», contrasta com a inusitada circunstância de se encontrarem na estação de combóio, na pressa de uma partida para Milão, em que «os minutos iam correndo vertiginosos, futuristas». O que mais irá desconcertar o jornalista, é o motivo daquele afogadilho:

Marinetti, o demolidor, Marinetti, o inimigo da tradição, o autor de «Abas le Tango et le Parsifal», também se parsifalista um pouco, também não resiste à tentação de ir passar o Natal com a família...

O futurismo é um belo grito de independência intelectual, é um grande passo para a libertação da inteligência. No entanto, ele não será possível enquanto a ideia de Cristo existir sobre a terra, enquanto houver lágrimas para chorar a morte de Jesus, enquanto este Marinetti, ou qualquer outro for passar o Natal com a família...⁶⁵.

Apesar da confusa situação, há tempo para uma pequena troca de informações, em que Ferro pode dar conta ao mentor do Futurismo dos artistas “novos” em Portugal – «Falei-lhe de Mário de Sá Carneiro, o turista da morte; de Santa Rita pintor, o adivinho da geração; de Amadeu de Sousa

⁶⁴ A. Ferro, *Marinetti, o homem mais assobiado do mundo*, «Ilustração Portuguesa», 816 / 2.ª série, 8.10.1921, p. 237.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 238.

Cardoso, esse boémio das tintas» – mas também posicionar-se em relação ao movimento⁶⁶:

Eu, que tenho um demasiado amor à minha época para ser futurista, admiro os futuristas, admiro Marinetti, admiro todos aqueles que fogem à rotina, todos os criadores, todos os homens que plagiam Deus⁶⁷.

Doze anos volvidos, mudou muita coisa em Portugal, na Europa e mudaram também radicalmente as ambições de António Ferro relativamente ao seu ser uma figura pública ligada à cultura. Estamos em novembro de 1932 quando Marinetti chega a Lisboa, nas vésperas das entrevistas a Salazar que hão de guindar Ferro à direção do Sindicato de Propaganda Nacional e já depois de ter lançado no *Diário de Notícias* a primeira “ferroada” contra a arte a que se associara na sua juventude - o “futurismo barato” e “pelintra”, o “falso vanguardismo”, “o futurismo dos borrões vermelhos, dos triângulos pendurados e do delírio verbal...” – em nome do “bom gosto”⁶⁸.

Na manhã de 23 de novembro, vindo de Sevilha, Marinetti foi recebido na estação ferroviária do Barreiro por Luigi Mannini, encarregado de negócios e cônsul de Itália, Luigi Calabresi, o secretário do *fascio* e pelo professor Galante, diretor do Instituto Italiano, para além de alguns representantes da Câmara de Comércio. A comitiva atravessou o Tejo e deslocou-se à Legação de Itália, já então no palácio do Conde de Pombeiro. Pelo meio dia e meio encontrou-se com a comunidade residente em Lisboa na Casa dos Italianos⁶⁹ (ao Largo do Carmo, no segundo andar do número 18), onde fez um discurso de elogio ao fascismo⁷⁰. De regresso à Legação, almoçou pelas 14.30 com

⁶⁶ O que confirma a tese defendida por José Barreto, que coloca o pensamento, a obra e a ação de Ferro à margem do movimento do *Orpheu*. Cfr. J. Barreto, versão original portuguesa de *António Ferro: Modernism and Politics*, cit.

⁶⁷ A. Ferro, *Marinetti, o homem mais assobiado do mundo*, cit., p. 239.

⁶⁸ Irá concluir: «Que não nos obriguem a ter saudades, por amor de Deus, do *crochet* das nossas avós...» A. Ferro, *Ano Novo, Ano Bom?*, «Diário de Notícias», 1.1.1932, p. 1.

⁶⁹ Onde não deixa de causar polémica: «“Ser italiano é dominar todas as raças” disse Marinetti na “Casa dos Italianos”, perante os jornalistas portugueses que assistiram ali à recepção feita ao inventor do “futurismo”. Não se pode chamar amabilidade a essa frase arrogante, proferida em terra estranha, cujos habitantes, aliás, se achavam dispostos a acolher Marinetti o melhor possível. É possível que os italianos sejam capazes de dominar – não se sabe quando – todas as raças... e mais uma. É possível... mas não se tem visto... se a afirmação do poeta célebre for de tanto futuro como “o futurismo”, não há porém razão para sustos...», in «Diário de Lisboa», 24.11.1932.

⁷⁰ «Terá sido este o momento político da visita. O convicto fascista falou mais alto do que o futurista, como refere o Diário de Lisboa, “foi clássico, dizendo que a colónia italiana de Lisboa é das mais cultas e trabalhadoras que se encontram espalhadas pelo mundo”, e fez o elogio do regime de Mussolini, capaz de triunfar sobre a desordem social, e do exército italiano, que provara a sua invencibilidade na guerra em África. Relembrou igualmente a importância da marcha sobre Roma, cuja efeméride fora celebrada de forma protocolar no mesmo lugar poucos dias antes», G. Miraglia,

Fernanda de Castro, Monteiro de Barros, secretário geral do Ministério da Instrução, Barreto da Cruz, chefe do protocolo da presidência da República, Adães Bermudes, presidente do conselho director da Sociedade das Belas Artes, Acúrcio Ferreira, chefe de redacção de «O Século», Jorge de Faria, director de «A Voz», os jornalistas Augusto Pinto e António Ferro. Presente estava também Júlio Dantas – tão odiado pelos futuristas portugueses e então Presidente da Academia das Ciências de Lisboa – que anotou nas suas memórias⁷¹ ter achado Marinetti «um homem culto, sociável, bem-educado, exprimindo-se com vivacidade num francês corretíssimo [...] um conversador notável», bem longe do «anarquista intelectual» de outros tempos, «com a sua calva socrática, o seu fraque protocolar e as suas responsabilidades de académico». Acrescenta:

Marinetti já não preconizava, como noutro tempo, a destruição sistemática dos museus, das bibliotecas e das catedrais; pretendia, entretanto, que a arte, como a política, “devem libertar-se da preocupação linfática do passado e projetar-se, como formidáveis holofotes, sobre o futuro”. Exaltando, pouco depois, o culto de Mussolini pelas viris tradições greco-romanas, percebeu que se contradizia, sorriu e comentou: “Para o homem inteligente, contradizer-se é viver.” Na definição da estética futurista, a sua palavra tornou-se célebre, vibrátil, metálica. Os seus gestos animaram-se. Falou da “beleza da velocidade”, fonte de uma nova estética, das “maravilhas da máquina, criadora do homem novo”, e disse, convictamente, mal “desse deplorável Ruskin, com a sua nostalgia dos queijos homéricos, o seu horror pelas máquinas e a sua mania da simplicidade e da primitividade”. Cinco minutos depois, contradizia-se outra vez: “Nós, futuristas, libertámos a palavras: somos primitivos, sintéticos e simples”⁷².

O novo académico de Itália reencontra os convivas do almoço no Salão Nobre da Sociedade Nacional de Belas Artes, onde se dirige às 21h30 para pronunciar a conferência “A Itália de hoje e o futurismo mundial”, tendo sido apresentado pelo professor Galante, pelo arquiteto Bermudes e por António Ferro. Perante a sala cheia de um público heterogéneo⁷³, Marinetti falou por uma hora e meia, fazendo uma apresentação global da estética futurista em

“*Ser italiano quer dizer dominar todas as raças*”: *Marinetti em Lisboa*, in *Estudos Italianos em Portugal*, IIC, Lisboa 2009, pp. 99-112.

⁷¹ J. Dantas, *Páginas de memórias*, Portugal, Lisboa 1968, pp. 125-130.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ «Sousa Lopes, pintor, Joaquim Leitão, mais académico dos académicos, e Agostinho de Campos, futurista do passado. Toda a fileira dos novos, os *gros bonets* azuis, os integralistas da arte, os “camelots” da idade nova – pintores, escritores, poetas, publicistas, sangue na guelra, lume no olho, audácia no pincel e na pena, fé nos corações. Os românticos do avesso. Almada Negreiros, António Soares, Bernardo Marques, Sara Afonso, para só falar nos testas de coluna» in *A conferência de Marinetti e os paradoxos a que deu lugar*, «Diário de Lisboa», 24.11.1932.

todos os campos artísticos⁷⁴, seguida de uma verdadeira performance, com a declamação de alguns dos seus poemas mais conhecidos. A opinião geral da imprensa parece ser a de que a conferência foi um sucesso:

Quantos ouviram sabem demasiadamente como é difícil dar uma impressão, uma ideia mesmo, do que foi a sua admirável conferência. Pela fluência da palavra brilhante, num francês impecável. Pela imprevista beleza de imagens sucessivas e rápidas. Pela variedade dos assuntos que abordou. Pela finura espiritual, a graça, o poder insinuante, que pôs em tudo quanto disse. E até pela própria força da sua lógica, do seu entusiasmo, da sua fé aliciadora. Marinetti não disse coisas inúteis⁷⁵.

A polémica, liderada por Almada Negreiros, surgirá pelo facto de ter sido a conferência proferida entre “putrefactos”, “arranjistas”, e “botas-de-elástico”, num artigo publicado a 25 no *Diário de Lisboa* – “Um ponto no i do futurismo”⁷⁶ – relativamente à “traição” de António Ferro ao movimento da sua juventude, com “habilidades” de autopromoção, num “programa pessoalíssimo” que nada tinha que ver com quanto explanara dois dias antes no seu célebre texto *Política do Espírito*⁷⁷:

Em verdade para os futuristas portugueses (porque os houve e há ainda) o que Marinetti lhes trouxe é velho de 23 anos e um dia, nem mais nem menos. E para os que não são futuristas a tarefa do chefe deve ter sido esplendidamente inútil ou um bom número de variedades. [...]

Os inimigos fidalgos do futurismo em Portugal ganharam a sua primeira vitória anteontem na presença do chefe do futurismo F. T. Marinetti. [...]

⁷⁴ «O conferente, ao principiar, acentuou a vastidão do assunto proposto, para ser tratado numa única conferência, o que, no entanto, poderia ser conseguido, aproveitando-se “uma das características” do “futurismo” – a intensidade aliada à velocidade. [...] Historiou a fase em que ele, há 23 anos, surgiu naquela nação as lutas que sustentou e a luta que ainda hoje mantém. Acentuadamente, o sr. Marinetti afirmou que o futurismo tem, cada dia, novas fases, porque não se cansa, busca sempre novos temas e é como uma higiene espiritual, procurando “lavar” o espírito, ao dizer do conferente, para o ter sempre pronto a aceitar assuntos e formas novas, livre das influências dos mestres do passado. Assim notou que o “futurismo” não veio como outros movimentos literários e artísticos, desempenhar uma função que caducara após determinado momento histórico. É, antes, um movimento atual, em cada dia que surge, a religião da velocidade e a confiança do dia seguinte», in «O Século», 24.11.1932.

⁷⁵ «Diário de Notícias», 24.11.1932. E ainda Maria de Carvalho no «Diário de Lisboa» (26.11.1932) «não houve um momento de desatenção, de fadiga ou de enfado»; Agostinho de Campos em «O Comércio do Porto» (27.11.1932) «À noite, ouvimos uma conferência do ilustre académico italiano Marinetti, que nos extasiou durante hora e meia, rebelando-se contra a sintaxe de acordo com todas as regras da sintaxe e cobrindo de impropérios o passado, onde se embebem as raízes da sua inteligência invejável, do seu grande talento e da sua comunicativa filosofia».

⁷⁶ J. de Almada Negreiros, *Um ponto no i do futurismo*, «Diário de Lisboa», 25.11.1932, pp. 5, 8.

⁷⁷ A. Ferro, *Política do Espírito*, «Diário de Notícias», 21.11.1932.

Regresso a Roma

Casei há 25 anos e conheço o meu marido melhor do que ninguém. Ao longo destes anos, tenho-o visto lutar sem desânimo, trabalhar duramente, traçar o seu caminho através de injustiças, ingratidões e calúnias que cruelmente o têm afetado, sem que até hoje, creio, o seu trabalho se tenha ressentido de tantas amarguras e de tantas desilusões acumuladas...⁸³.

Ao fim de 17 anos à frente do S.P.N./S.N.I., António Ferro está cansado e será Fernanda de Castro a escrever diretamente a Salazar, pedindo um lugar mais tranquilo para o marido. António Ferro é nomeado Ministro de Portugal em Berna em 1950, sendo transferido para Roma quatro anos depois. Na capital italiana o casal irá habitar o primeiro andar do histórico Palazzo del Grillo, com janelas sobre as ruínas do Fórum de Trajano.

As janelas do escritório do António distavam o máximo três ou quatro metros das ruínas e ao crepúsculo, dizia ele, via, ou julgava ver, figuras fantasmagóricas que lhe davam uma estranha sensação de medo e de angústia⁸⁴.

A vida seguia o seu ramerrão: António Ferro trabalhava na chancelaria, e nos intervalos de uma intensa vida social em que notou «muito mais pompa e muito mais ostentação [...] do que nas outras capitais minhas conhecidas, incluindo Madrid, Paris, Londres e Washington»⁸⁵, Fernanda de Castro tinha a oportunidade de visitar sistematicamente museus, palácios, miradouros, fontes, começando pelas basílicas e as igrejas mais importantes, entre elas a de Santo António dos Portugueses. Todavia...

[...] eu começava a andar preocupada com a saúde do António: tinha insónias, comia sem apetite e, sobretudo, parecia ter perdido uma parte da sua habitual vitalidade. Não se queixava de nada, mas – sintoma alarmante – não fazia projetos. [...]

De regresso a Roma, recomeçou a vida habitual, ao mesmo tempo cheia e vazia. Tanto o António como eu tínhamos esta mesma sensação de modo que nas horas livres, que eram muito poucas, recomeçamos a trabalhar; ele, nos seus poemas romanos, e eu em *Asa no Espaço* [...]⁸⁶.

No prefácio do livro póstumo *Saudades de Mim*, o filho do casal, António Quadros, refere «os últimos cinco anos da sua vida, entre Berne e Roma» como uma «prova dolorosa de que não fora talhado para a monotonia

⁸³ Carta inédita de Fernanda de Castro a Salazar, de 1950, pedindo que seja concedido um posto mais tranquilo a António Ferro, citada em <http://www.fundacaoantonio-quadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=59&limit=1&limitstart=7> (12/17).

⁸⁴ F. de Castro, *Ao fim da memória, II volume*, cit., p.115.

⁸⁵ Ivi, p.119.

⁸⁶ Ivi, pp. 122-123.

de um cargo diplomático»⁸⁷. É em Roma que Ferro terá como secretária Luciana Stegagno Picchio, que o recorda um homem “tristonho”, «que, depois de ter sido um poderoso ministro de Salazar, vivia agora um melancólico fim de carreira»⁸⁸:

A angústia em que vivia sempre mergulhado numa grande angústia, a angústia que nunca deixara de o acompanhar desde que se entregara à vida diplomática. Esta angústia é talvez o conteúdo mais visível dos poemas aqui reunidos, que foram escolhidos por minha Mãe e por mim⁸⁹.

Recordação desse fim de vida de António Ferro, aos poemas de *Saudades de Mim*, de carácter mais intimista e introspetivo, juntam-se um interessante núcleo de «Poemas Italianos», em parte inéditos⁹⁰ – «dedicados à arte italiana e à cidade de Roma, onde não foi feliz mas que absorveu intensamente no seu espírito e na sua beleza»⁹¹, reveladores da sua «sensibilidade artística, a vivência estética, uma autêntica poética de exterioridade bela, logo interiorizada e refletida, a pretexto de paisagem ou quadros da vida e da arte italianas»⁹².

O *ambasciatore* do que julgava ser a essência da sua cultura pátria, o legado em Portugal da arte e da literatura estrangeiras com que conviveu, terminava a sua vida assim, angustiado com essa missão que tomara como sua, esquecendo-se eventualmente de si mesmo, convencido enfim de que o essencial teria sido ser embaixador de si próprio, representante da sua consciência.

Estar em Paris,
em Roma,
em Madrid,
em Berne,
em Lisboa,
porque não?
Mas o essencial
é estarmos em nós próprios...

⁸⁷ A. Quadros, *Prefácio*, in A. Ferro, *Saudades de Mim*, Livraria Bertrand, Lisboa 1957, pp. 36-37.

⁸⁸ «Passava tardes inteiras a contar-me como, em 1915, sem ter ainda completado vinte anos, fora o editor do Orpheu. Era um homem desiludido e gentil, conhecera D'Annunzio, Marinetti e Pirandello e compunha, à noite, os seus oximóricos e nostálgicamente “modernistas” poemas italianos. Ele e o seu filho, António Quadros, também ele aberto modernisticamente ao diálogo das artes, contribuíram para revelar-me um mundo que dali a pouco seria também o meu» A. Mauro, *Luciana Stegagno Picchio, A língua outra, uma fotobiografia*, Camões, Lisboa 2001, p. 40.

⁸⁹ A. Quadros, *Prefácio*, cit., p. 37.

⁹⁰ Alguns destes poemas encontram-se publicados em A. Quadros, *António Ferro*, Panorama, Lisboa 1963, pp. 224-238: “Praça de Espanha”, “Pietà”, “As madonas de Giovanni Bellini”, “Raparigas banhando-se, fresco de Luini”, “O anjo de Leonardo”.

⁹¹ A. Quadros, *Prefácio*, cit., p. 37.

⁹² A. Quadros, *António Ferro*, cit., p. 224.

Esta é a grande cidade
em todas as cidades...
[...]
Tudo o mais,
tudo o que fica
para além da consciência,
que não exclui o abstrato,
a floresta do abstrato,
é província
ou é exílio...⁹³.

⁹³ A. Ferro, *Saudades de Mim*, Livraria Bertrand, Lisboa 1957, p. 135.

III PARTE

Poesia e immagini artistico-letterarie
portoghesi

Transcrição o criação poética? Come tradurre la poesia surrealista di Mário Cesariny

Barbara Di Rocco
Universidade de Lisboa

Tra i vari nomi illustri del surrealismo portoghese sicuramente spicca quello di Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006). In questa circostanza si è voluto riflettere sulla maniera in cui Cesariny mette in gioco, nei suoi versi, gli elementi di un 'surreale quotidiano'. Ci si è chiesti quale fosse il percorso di traduzione da intraprendere, quali difficoltà sarebbero sorte nel tradurre questo salto dalla normalità e se la *transcrição* o altri metodi di *criação poética*, adottati dagli stessi surrealisti, potessero rappresentare il mezzo giusto per preservare 'lo stesso' in un'altra lingua. Seguendo questa linea di pensiero saranno citati alcuni versi delle poesie di Cesariny che mostrano tracce inconfondibili del surrealismo e alcune delle caratteristiche estetiche proprie della scrittura di questo poeta. Poi sarà illustrato un metodo di creazione poetica sperimentato da Alexandre O'Neill e António Domingues la cui funzione risulta interessante in termini traduttologici.

Come in un gioco dei contrari fra sogno-realtà e vita-morte in Cesariny tutto si neutralizza in un piano surreale. Quest'ambivalenza costante, tra parole che non seguono un ordine abituale, rappresenta un grande contributo di modernità nel panorama artistico contemporaneo. Le difficoltà incontrate nella lettura di questi versi hanno portato l'insorgere di alcune problematiche: come si può tradurre questo salto dalla realtà? Che problemi nascono nel tradurre la poesia surrealista di Mário Cesariny? Si è iniziato a pensare al ruolo critico e creativo della traduzione poetica e così sono entrati in gioco Haroldo de Campos con la sua teoria della *transcrição*¹ e gli esercizi sillabici dei surrealisti del Gruppo di Lisbona. Ma prima di tutto è importante capire: dov'è il surrealismo di Mário Cesariny? Nell'opera

¹ Cfr. H. de Campos, *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, Editora Perspectiva, São Paulo 2010.

scritta di questo poeta-mago è possibile individuare delle costanti che tracciano il percorso delle sue poesie, come ad esempio l'angoscia, l'immagine, l'impegno e lo scherno, definite da Tabucchi come «le quattro costanti paradigmatiche»². E tra gli elementi linguistici che Cesariny privilegia sicuramente troviamo l'anafora e l'allitterazione. Nella poesia *X* è possibile constatare l'uso che Cesariny ne fa:

falta por aqui uma grande razão
 uma razão que não seja só uma palavra
 ou um coração
 ou um meneio de cabeças após o regozijo
 ou um risco na mão
 ou um cão
 ou um braço para a história
 da imaginação
 [...]
 falta, ó Lautréamont, não só que todo o figo coma o seu burro
 mas que todos os burros se comam a si mesmos
 que todos os amores palavras propensões sistemas de palavras e de
 propensões
 se comam a si mesmos³.

Un altro esempio di anafora si trova anche nella poesia *Discurso I⁴*:

Quando aqueles que chegavam
 olhavam os que partiam
 os que partiam choravam
 os que ficavam sorriam⁵.

In quest'ultima poesia oltre alla ripetizione del verbo *partiam* si evidenzia anche un altro aspetto importante che irrompe nei versi di Cesariny e cioè il ritmo, una musicalità che si manifesta attraverso l'uso di lessemi morfologicamente e fonologicamente affini. Questo ripetersi di suoni e di parole trasporta i versi reali in una dimensione surreale nel piano dei sogni, ad esempio, in cui tutto sembra ripetersi, in cui le parole prendono vita in una 'non vita' (o nella vita reale?). Cesariny sposa i presupposti che il surrealismo si era prefissato di seguire. I versi di molte poesie restano appesi a quel surrealista gioco di parole, di contrari, e di contrarie parole, che a volte sono specchio di una realtà marcia, vuota, borghese. Un esempio di ciò lo dimostrano i versi 5 e 6 della poesia *Rua 1 de dezembro*:

² A. Tabucchi, *La parola interdetta: Poeti surrealisti portoghesi*, Einaudi, Torino 1971, p. 10.

³ Cfr. M. Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, Assírio & Alvim, Lisboa 2004, pp. 85-86.

⁴ Ivi, p.86.

⁵ A. Tabucchi, *La parola interdetta: Poeti surrealisti portoghesi*, Einaudi, Torino 1971, p. 86.

que a dita dura dura que não dura
a dita dita dura – dura desdita!⁶

Versi, questi, che Antonio Tabucchi tradusse per:

che la ditta-tura dura, che non dura
la detta ditta-tura dura, disdetta!⁷

Al centro di questi versi c'è l'incubo della dittatura salazarista che ha tormentato Cesariny per molti anni, un potere ingiusto e perverso che il poeta ha racchiuso in queste parole spezzate. Un gioco di parole che ritroviamo in molti testi del poeta lisbonese in cui, oltre al dramma della dittatura, vengono affrontati temi come la libertà e l'amore, l'amore umano.

Corpo Visível

Livres

digo Livres

e isso é não só a grande rua sem fim por onde vamos
viemos

ao encontro um do outro

[...]

as mãos do faroleiro

como a locomotiva no seu túnel

mas não há senão o teu rosto o teu rosto o teu rosto ainda e sempre
o teu rosto

como é fácil como é belo

A Vida Inteira Meu Amor

SOMOS NÓS⁸.

La libertà che interessa ai surrealisti come Cesariny è una verità da raggiungere insieme con il *Cadáver esquisito* per esempio, attraverso cui scelse-ro di scrivere a più mani una rivoluzione intellettuale, artistica e spirituale.

Questo piano surreale illumina tutta l'arte di Mário Cesariny, dalle poesie ai dipinti. Sono molte le 'esperienze astratte' che fece durante tutta la sua carriera: il collage attraverso il ritaglio di parole e immagini; l'uso della scrittura automatica senza alcun controllo della ragione; la creazione di un disegno, durante un viaggio in tram, lasciando che la mano seguisse i movimenti del mezzo di trasporto; o ancora l'utilizzo di tecniche di pittura che il poeta chiama *sismofiguras* e *soprofiguras* attraverso le quali creava i suoi quadri con l'uso di un soffio o con la fuoriuscita dell'acqua. Ed è attraverso l'uso di queste tecniche di scrittura e pittura che, alla fine degli anni '40 del Novecento, iniziano ad apparire le prime poesie *visuais* composte da immagini e parole assemblate. Uno degli aspetti fondamentali che ognuna di

⁶ M. Cesariny, *Nobilíssima Visão*, Assírio & Alvim, Lisboa 1991, p. 19.

⁷ A. Tabucchi, *La parola interdotta*, cit., p. 97.

⁸ M. Cesariny, *Pena Capital*, Assírio & Alvim, Lisboa 2004, pp. 61-65.

queste tecniche rivela è un concetto di metamorfosi dell'immagine: le forme subiscono ripetute trasformazioni inserendosi in un piano di ambiguità costante, pur rivelandosi sempre protagoniste di una narrazione che è alla base dell'opera cesariniana. Una narrazione che porterà il poeta alla creazione di 'personaggi-tipo' come la famosa *Menina-Poesia*, una bambina che (nella versione più recente) ha un triangolo per vestito e un sole a farle da testa.

La seguente riflessione però vuole concentrarsi sull'opera scritta del poeta, partendo da tutti questi elementi tipici del surrealismo portoghese di Mário Cesariny fino ad arrivare ad una questione meramente traduttologica. Come si può tradurre questo salto dal reale al surreale che il movimento surrealista evidenzia? Quali sono i problemi che nascono durante la traduzione dei versi di Mário Cesariny? E quali soluzioni possono essere adottate? Dopo molti tentativi e lunghe riflessioni, la prima strada che è stata intrapresa ha incontrato una voce illustre dello scenario linguistico-letterario brasiliano, quella di Haroldo de Campos.

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos⁹.

Stando a quanto afferma Campos appare evidente come ciò che accomuna l'arte e la traduzione di testi creativi sia una sorta di aspirazione all'impossibile. Vien da pensare a quel faticoso tentativo dei surrealisti di sperimentare la scrittura attraverso il sogno, attraverso l'automatismo psichico, attraverso il *Cadáver exquisito*. Così la trascreazione appare come un processo che, *in primis*, porterebbe alla scoperta dei problemi di traduzione che nascono traducendo una dimensione surreale e successivamente come un processo che potrebbe risolverli. I problemi di traduzione a cui mi riferisco sono rappresentati ad esempio da una forte ripetitività delle parole e delle rime, quell'anafora e quell'allitterazione di cui abbiamo parlato prima, una certa continuità nel linguaggio cesariniano che perde l'ordine e lo ritrova costantemente. Come tradurre tutto ciò? Cosa mantenere dell'originale? A cosa rinunciare? A cosa bisogna dover essere fedeli?

Haroldo de Campos não economiza neologismos para nomear o trabalho do tradutor de obra poética: transcrição, translucificação, reimaginação, entre outros. Para traduzir, é necessário recriar o que já foi criado. O tradutor é, portanto, também um criador¹⁰.

Il ruolo del traduttore come nuovo 'creatore' di un'opera già esistente è un concetto essenziale ai fini di questa riflessione. Una riflessione che si propone di mettere in discussione il ruolo del traduttore di testi poetici dimostrando

⁹ H. de Campos, *Metalinguagem e outras metas*, cit., p. 34.

¹⁰ A.M. Areas e V. da Silva, *As teorias da tradução dialogam com a criação poética*, «Revista Italiano UERJ», 6 (1), 2015, pp. 146-147.

come la traduzione degli stessi possa essere considerata la «scrittura protagonista» e non più secondaria all'opera originale. La voce del traduttore può essere intesa come voce autorevole e nuova, in grado di trasformare la materia in altra materia considerando che il mondo di arrivo a cui si affaccia è altro rispetto al mondo di partenza. Va fatta però una doverosa precisazione: trasformare la materia non vuol dire stravolgerla, bensì conoscere minuziosamente l'estetica del poeta che si sta traducendo per poi ricorrere alle sue tecniche dove lui non ne fa ricorso, nei punti più cruciali, difficili da tradurre. È importante pensare ai significati come ad immagini, simboli di sogni da ricostruire.

O sonho revelou uma das características essenciais do pensamento inconsciente, e que é aquilo a que Freud chama [...] uma «grande mobilidade de investimento» da energia psíquica. Graças ao processo de *deslocamento*¹¹, uma representação pode passar a sua carga psíquica a uma outra, e graças ao processo de condensação, ela pode apoderar-se da carga de várias outras¹².

Continuando poi a riflettere sui problemi che nascono durante un processo di traduzione di questo tipo di scrittura ci si è imbattuti in un esperimento effettuato da altre due voci illustri del surrealismo portoghese, quelle di Alexandre O'Neill e António Domingues. In una lettera inviata a Cesariny il 17 agosto del 1947 i due artisti parlano di un certo *método de criação* che vorrebbero adottare per la creazione delle poesie surrealiste. Tale metodo parte da un'idea di traduzione effettuata attraverso l'omissione di sillabe e l'impiego/sostituzione di varie lettere dentro una strofa o dentro le parole stesse. Questo porterebbe, in una prima fase, a distruggere il senso logico del testo originale lasciando dei dettagli fonetici che manterrebbero residui di quel senso logico. In una seconda fase questi dettagli fonetici recupererebbero totalmente un nuovo senso logico. Un esempio pratico è dato da questa strofa:

Á entrada da Borralha
logo à casa primeira
hei-de colher uma rosa
sem pôr as mãos na roseira

Primeira Fase: destruição do sentido lógico desta quadra
Pá bemp prata na pupalha
togo pá bala crimeita
lei-se doer uma gosa
bem flor lás mãos na toleirã

Segunda Fase: construção do novo sentido logo a partir do «estado» anterior
Estava, em prata, sobre a palha

¹¹ Corsivo dell'autore.

¹² M. Haar, *Introdução à Psicanálise Freud*, Edições 70, Lisboa 1979, p. 49.

E entrou na gala caseira.
 Nua, a doer, gosa a lei
 A flor das mãos na poeira¹³.

Come per la *transcrição* questo metodo evidenzia la complessità della poesia surrealista e le difficoltà di traduzione che si manifestano. Come si potrebbero tradurre queste poesie? Bisognerebbe forse seguire lo stesso procedimento che i surrealisti hanno adottato per la creazione dei loro versi? Effettivamente il passaggio dalla decostruzione del senso logico alla ricostruzione di un nuovo senso logico equivarrebbe a quel salto dal reale al surreale che questi artisti desideravano fare. Osservando le diverse opere di Cesariny si ha sempre la sensazione di trovarsi davanti a un esperimento, un *acaso*, un improvviso e magico evento¹⁴. Per Cesariny la poesia è libertà e la libertà è «uma explosão acontecida no mais profundo do ser»¹⁵. È possibile parlare delle sue poesie come composizioni visuali, concrete, di poesia *figurada*, come un momento di simbiosi tra parole e magia, tra parole ed esoterismo, tra automatismo e *acaso*, attraverso l'importanza dell'atto di creazione delle stesse. Le parole di Cesariny esprimono la propria autonomia e libertà dentro il campo di battaglia che è il quadro, la tela o il foglio, dove il poeta lascia che sia la sorte a decidere il destino di ogni elemento semantico. La traduzione di testi poetici va sicuramente intesa come una delle sfide più ardue che un traduttore possa accettare. E l'intraducibilità della poesia è cosa nota a molti teorici, ma non condivisa da tutti. Qui ci si è posti l'obiettivo di riflettere sulla complessità di un testo poetico e sulle possibilità di traduzione che si presentano. Il 'dire quasi la stessa cosa'¹⁶ di Umberto Eco potrebbe considerarsi un punto di partenza in questa ricerca. La scelta essenziale di stabilire cosa voler riprodurre, quali caratteristiche estetiche o quali sostanze da voler ricreare. A cosa dover e non dover rinunciare.

O processo tradutório mostra-se muito mais complexo do que é comumente considerado. Pode-se pensá-lo como um processo de criação, de completude em relação a uma obra original em outra língua, de recriação, de produção e não reprodução. Mas ao mesmo tempo, não é uma imagem-cópia do real, não se encontra dentro da língua, mas fora dela, é a captura do "modo de querer dizer". É, ainda, a substituição de signos por outros, é equivalente, mas não a mesma coisa¹⁷.

In conclusione, la scrittura di Mário Cesariny risulta essere un terreno fertile su cui costruire ricerche traduttologiche più approfondite. I casi di

¹³ M. Cesariny, *As mãos na água a cabeça no mar*, Assírio & Alvim, Lisboa 2015, p. 319.

¹⁴ Cfr. M. Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, Assírio & Alvim, Lisboa 2005.

¹⁵ M. Cesariny, *A intervenção surrealista*, Assírio & Alvim, Lisboa 1997, p. 109.

¹⁶ Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2016.

¹⁷ A.M. Areas e V.F. da Silva, *As teorias da tradução dialogam com a criação poética*, cit., p. 153.

anafora e di allitterazione, il mantenimento di una certa continuità fonetica, la distruzione e ricostruzione del senso logico, potrebbero trovare una soluzione traduttologica nella *transcrição* o nello stesso *método de criação* usato dai surrealisti. Oppure in altre tecniche di traduzione poetica? Potrebbero essere forse questi i metodi secondo i quali costruire un'analisi approfondita sulla traduzione di quell'informazione estetica di cui parla Max Bense o di quel 'quasi' di cui parla Umberto Eco. Sia la *transcrição* sia il metodo usato dai surrealisti partono dal principio della creazione poetica, dal costruire qualcosa di nuovo. Ed entrambi hanno permesso di costruire questa riflessione sulla complessità dei versi di Mário Cesariny. Una complessità che spinge a dover ricercare delle soluzioni traduttologiche che trasmettano un surreale-poetico da lingua a lingua.

Herberto Helder ou Eurídice afundada

António Fournier

Universidade de Turim

Toda a profissão é hidrográfica.

Herberto Helder

O adjetivo “órfico” aplicado a Herberto Helder deve-se, como se sabe, a António Ramos Rosa, que o usou pela primeira vez no artigo *Herberto Helder – poeta órfico* publicado no *Diário de Lisboa* a 6 de Julho de 1961, e depois reunido no conhecido volume *Poesia, Liberdade Livre* de 1962. Posteriormente, vários críticos confrontaram-se com este sugestivo apelativo, completando a interpretação e acrescentando-lhe a própria: Ruy Belo comentou o seu uso num ensaio publicado no primeiro número da revista *O Tempo e o Modo* (Janeiro de 1963), sucessivamente incluído no volume *Na Senda da Poesia* (1969); Manuel Frias Martins desenvolveu o mesmo filão no ensaio “*Poesia Toda*” ou *a poesia toda em Herberto Helder* publicado no *Suplemento Cultural* de *O Diário* de 18 de Outubro de 1981 e incluído em seguida em *Um Silêncio de Bronze* (1983); e, por fim, Joaquim Manuel Magalhães voltou à questão num ensaio publicado em *Rima Pobre* (1999).

Repassemos brevemente a evolução desta profícua linha interpretativa. António Ramos Rosa inicia o seu texto com a afirmação: «Herberto Helder é um poeta visionário e um poeta órfico da estirpe de um Hölderlin ou de um Rilke»¹. Usando como filtro de leitura o livro *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot, nomeadamente o terceiro capítulo dedicado ao orfismo rilkeano, Ramos Rosa acaba por ser bastante vago na justificação do uso desse apelativo aplicado a Helder. Limita-se a dizer, a propósito do poema *O amor em visita*, que

* Agradecemos a Jean-Michel Roussli, da Universidade de Concórdia – Montreal, por nos ter facultado algumas referências bibliográficas sobre a temática órfica, bem como o seu ensaio, *La catabase d'Orphée dans la poésie portugaise de la Renaissance*, «*Études classiques*», 83, 2015, pp. 427-444.

¹ A.R. Rosa, *Herberto Helder – poeta órfico*, in Id., *Poesia, liberdade livre*, Ulmeiro, Lisboa 1986 (ed. orig. 1962), p. 131.

a magnífica violência do amor é um verso que exprime a qualidade deste erotismo que se propaga a todo o universo e que se confunde com o próprio ser da poesia. Atingindo a profundidade elementar para, através dela, revelar a unidade primordial do Mundo, que é também unidade de espírito e do Mundo, o poeta órfico identifica esta unidade (“unidade dilacerada”, diria Blanchot) com a manifestação mais alta e mais sublime do amor².

Ruy Belo apresenta algumas reservas em relação a esta linha interpretativa que parece considerar redutora, mas admite que «estamos mesmo prontos a conceder que rotular Herberto Helder de poeta órfico é, de alguma maneira, dar um passo em frente na compreensão da sua poesia»³. Optando por um *close reading* de alguns poemas herbertianos, o crítico acaba por afastar-se da interpretação do erotismo identificada por aquele crítico, afirmando que «o amor em Herberto Helder é outra coisa que não simples erotismo. E a sua poesia não é só, ou é coisa diferente, de poesia de amor». Mais à frente concederá contudo legitimidade à vertente visionária detectada por Ramos Rosa:

Não negamos que o nosso poeta possa ser um poeta órfico. Na base das metáforas já vimos aparecerem mundos como a “noite”, o “sono”, o “fogo”. E a preferência pelos ambientes nocturnos, como se sabe, é característica dos seguidores deliberados ou inconscientes do misterioso poeta trácio. Herberto Helder é afinal, mais do que tudo isso, um poeta da poesia⁴.

Manuel Frias Martins retoma a questão, partindo novamente de Ramos Rosa e fazendo idêntica ressalva:

Poeta órfico é como Ramos Rosa classifica Herberto Helder. Embora esta ideia nuclear possa, em princípio, adaptar-se magnificamente ao quadro criativo de H.H., e tenha estado pressuposta num dos principais estudos exegeticos da sua poesia [*Herberto Helder poeta obscuro* de Maria Estela Guedes (1979)], parece-me, no entanto, que ela nunca foi devidamente aprofundada quanto às suas implicações artísticas-escriturais⁵.

O autor passa a declinar, comentando, os vários sentidos que o orfismo herbertiano poderá assumir: «Herberto Helder, *poeta órfico*, i.e., um poeta que mergulha no espaço da comunhão mítica com este universo cultural onde se prendem as raízes espirituais do nosso viver intelectual colectivo»⁶. Mas aceitar esta interpretação, questiona-se Frias Martins, não seria «reme-

² Ivi, p. 132.

³ R. Belo, *Poesia e arte poética em Herberto Helder*, «O Tempo e o Modo. Revista de Pensamento e Acção», 1, Janeiro de 1963, p. 60. Para uma leitura mais acessível do ensaio, veja-se R. Belo, *Na Senda da Poesia*, Assírio & Alvim, Lisboa 2002 (ed. orig. 1969), pp. 178-193.

⁴ Ivi, p. 63.

⁵ M.F. Martins, “*Poesia Toda*” ou a *poesia toda em Herberto Helder*, in Id., *Herberto Helder. Um Silêncio de Bronze*, Livros Horizonte, Lisboa 1983, p. 21.

⁶ Ivi, p. 26.

ter o atributo “órfico” para uma zona de tal modo abrangente que se torna praticamente inoperativo quando justaposto a um qualquer poeta (no caso H.H.) que se afirme pelo «seu poder visionário, o sentido transfigurador, a autenticidade do seus temas cósmicos, o sentido do originário...»⁷? O crítico desloca então o sentido de “órfico” para o fulcro da relação entre a palavra e o ser, na senda de Heidegger, pondo o acento na *linguagem da sedução*, linha de sentido próxima, de resto, da ideia de canto encantatório, essa «intime réconciliation de la poésie avec de la voix et des cordes»⁸ que caracteriza desde sempre Orfeu: «colocar no espaço individual a capacidade (senão mesmo a urgência) de se acreditar como autor e demiurgo da sua realização como ser através da capacidade individual de, pelo amor, elaborar como uma religião privada, uma *Religio Poetae*, cujo horizonte possibilite o encontro do sujeito consigo e com os outros»⁹. No final do ensaio, o autor não deixa no entanto de voltar a questionar a oportunidade do apelativo “órfico”, lembrando a própria radical indeterminação do termo que tentou circunscrever:

Não será, por isso mesmo, impróprio e improfício classificar como “órfico” um poeta só porque constrói a sua poesia a partir da resolução daquela antinomia [linguagem dos homens *versus* linguagem do mundo]? Não será, afinal, que todos os poetas, pela sua própria razão de poetas, são poetas órficos no substrato cultural da sua significação ocidental?¹⁰

Último até à data a confrontar-se com o adjectivo órfico aplicado a Herberto Helder é, tanto quanto sabemos, Joaquim Manuel Magalhães. Também ele parte do mesmo pressuposto em relação à leitura de Ramos Rosa:

Não há aí, todavia, qualquer exploração significativa do que o título parece querer tratar, limitando-se o autor a uma simples equação entre visionarismo e orfismo e a uma rápida ligação a dois nomes representativos da suposta continuidade da tradição órfica em momentos significativos de um certo pendor, entre os inícios do século passado e os princípios deste, para o uso poético da “metáfora” Orfeu¹¹.

Em relação ao ensaio de Ruy Belo, não deixando de notar o interesse que a poesia de Helder despertou em ambos os poetas-críticos (a que se junta o seu caso), considera-o «uma referência um pouco mais detalhada, ainda que não menos vaga»¹².

⁷ M.F. Martins, *Herberto Helder. Um silêncio*, cit., pp. 27-28.

⁸ J.-Y. Masson, *L'Eurydice intérieure: un aspect de l'orphisme rilkeén*, in P. Brunel, A.-M. Babbi, M. Bercot (éds.), *Le mythe d'Orphée au XIX^e et au XX^e siècle: Actes du colloque de la Sorbonne* (numéro de la *Revue de littérature comparée* 73^eme année/4), Paris, Didier, Octobre-Décembre 1999, p. 543.

⁹ M.F. Martins, *Herberto Helder. Um silêncio*, cit., pp. 31-32.

¹⁰ Ivi, p. 43.

¹¹ Ivi, p. 126.

¹² *Ibidem*.

Constatando também ele, e na linha de Frias Martins, a porosidade do termo que designaria hoje, segundo afirma, citando Richer, «uma espécie de breviário da condição existencial do poeta no mundo», pelo que «Orfeu é um sem limite, tanto pode representar algo preciso da sabedoria como nada»¹³, Joaquim Manuel Magalhães esforça-se por desenraizar a poesia de Helder da tradição pós-romântica a que tem sido associada – aquilo que ele chama “ultrapassar a pressão neo-romântica e simbolista” – para articulá-la de forma mais directa a outra genealogia, muito mais antiga, a da «tradição mítica, mística, mágica, órfica, xamânica»¹⁴. O crítico toma como ponto de referência a versão de Helder do *Hino órfico à noite* (da tradição grega) incluída no seu *O Bebedor Nocturno*, como prova da «insistência do autor em permanecer do lado das interpretações teogónicas, cosmogónicas e antropogónicas que o sistema mitológico no seu cerne confirma como sendo o tipo de verbalização chamado a poesia»¹⁵.

Magalhães tenta pontualmente fazer dialogar o poema *Do mundo*, objecto do seu estudo, com a longa digressão que propõe sobre o orfismo desde a antiguidade até o renascimento, nomeadamente sobre a sua presença em filósofos e poetas ligados à alquimia como Marsilio Ficino, Giordano Bruno e Pico della Mirandola. A sua interpretação deverá ser lida sobretudo como um levantamento de pistas ou uma chamada de atenção para um fundo difuso de leituras clássicas a ter em atenção na abordagem do tema em Herberto Helder. A passagem que nos parece mais directamente fundamentada no texto herbertiano, tem a ver com a associação do termo sopro e seus derivados (pneuma, sopro vital, mas também fôlego como veremos), «ao mundo da chamada “magia natural” renascimental», bem como a relação detectada no referido poema com a ideia da “transmutação em ouro”. Lembra o crítico que «todo o trabalho do corpo é um trabalho para a poesia que é um trabalho na especialidade do ouro» [...]. Pois este é, além de um poema, um tratado [...], sobre o nascimento do homem, o seu encontro fecundante e o seu trabalho para “encantar” a morte; com técnicas individuais, com a ebriedade [...], com [...] «o tremor da música na boca»¹⁶.

Estas são, em síntese, as posições que enquadram o tratamento da temática órfica em Herberto Helder: a insistência no carácter visionário, nocturno ou alquímico do trabalho poético, o sentido do originário e a comunhão cósmica entre matéria e espírito e, por fim, o papel demiúrgico do sujeito na sua relação com o mundo. Porém, e tendo em conta, como ponto de partida, a intuição de Ramos Rosa que, pelos vistos, se revelou lacunar

¹³ J.M. Magalhães, *Herberto Helder. “Do mundo”: a dualidade e os mistérios*, in Id., *Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora*, Editorial Presença, Lisboa 2002, p. 127.

¹⁴ Ivi, p. 141.

¹⁵ Ivi, p. 130.

¹⁶ Ivi, p. 140.

e, por isso mesmo, particularmente fecunda, considerando também o facto de os críticos citados circunscreverem, por um lado, a sua abordagem a livros específicos (no caso de Ruy Belo, *Lugar*, no caso de Joaquim Manuel Magalhães, *Do mundo*) e não disporem por outro, do conhecimento que as obras posteriores de Helder vieram acrescentar (como é o caso de Frias Martins), em nossa opinião, parece-nos haver ainda margem para voltar à questão, nomeadamente por via de um aspecto que estando latente em todos eles, cremos nunca ter sido suficientemente valorizado enquanto tal: o papel de Eurídice.

Em Herberto Helder assistimos a uma das mais originais interpretações contemporâneas do mito de Orfeu, um dos grandes universais ou *estruturas-mães* do imaginário literário europeu, como lhe chamou Marc Fumaroli¹⁷, desde que os *Sonnets à Orphée* de Rilke inauguraram o tratamento moderno do tema. Não por acaso falamos de *estrutura mãe*. É justamente essa que enforma desde o início toda a poesia de Herberto Helder e que faz dele justamente um *poeta órfico* por excelência: a busca protagonizada pelo Orfeu herbertiano é uma descida nas profundezas aquáticas em busca de uma *mãe-atlântida*. Uma mãe afundada, portanto. O que faz de Orfeu um mergulhador. Este é quanto a nós o elo de ligação fundamental que faltava para completar a equação órfica em Herberto Helder. Certamente o dado biográfico da morte da mãe e a sua influência na poesia herbertiana é soberbamente conhecido, até pelos magníficos poemas por ele dedicados a essa perda irreparável. Porém, nenhum dos estudiosos parece ter notado que uma parte consistente da pujante gramática poética deste autor assenta justamente na ressemantização da relação elegíaca entre Orfeu e Eurídice, não em termos de viuvez mas de orfandade. Ou seja, nunca se interrogaram sobre esta simples pergunta: sendo o sujeito poético, como foi notado, uma figuração de Orfeu, sendo breve a felicidade dos amantes e prematura a morte da jovem personagem feminina, ... , quem seria então Eurídice? A resposta é evidente: Eurídice é a mãe. Ora, esta inesperada associação tem várias implicações que importa aqui destacar. Em primeiro lugar, isso faz daquele que a procura resgatar da morte um *órfão órfico*. Talvez daí o facto de Ruy Belo ter intuído que em Herberto Helder, como dissemos, “o amor em Herberto Helder é outra coisa que não simples erotismo”. De facto, como acontece em *O amor em visita*, a figura da mãe e da amante parecem sobrepor-se no orfismo herbertiano o que está, de resto, em linha com quanto afirma Eva Kushner, num dos estudos fundantes sobre o orfismo na poesia contemporânea: «Orphée, n'est pas seulement la Femme, mais aussi l'image obsédante de la Mère, obstacle au libre développement de l'homme. Toutefois, en vou-

¹⁷ M. Fumaroli, *Aristée et Orphée: l'Europe de l'action et l'Europe de l'esprit*, in C. Delsol, J-F. Mattéi (éds), *Identité littéraire de L'Europe*, PUF, Paris 2015, pp. 9-10.

lant ainsi limiter la vie dont elle est la source, la Femme devient symbole de la mort, perpétuelle menace à l'esprit créateur d'Orphée»¹⁸.

Não deixa de ser curioso notar como, na escala de interpretações propostas sobre o orfismo, aqueles estudiosos andaram à volta deste tema fulcral na poesia de Herberto Helder mesmo quando, aparentemente, não estabeleceram um elo explícito com ele. Queremos dizer que nos referidos textos críticos, há passagens e exemplos citados em que seria, a nosso ver, fácil estabelecer e comprovar, ao pé da letra, a persistência da Eurídice materna como grande tema de fundo da poesia de Herberto Helder mas, por alguma razão, os autores não foram ou não quiseram ir mais longe. Cite-se ainda Ruy Belo que admite, não sem alguma relutância, como vimos, o epíteto órfico em relação a Helder. Ao comentar o poema *Teoria sentada* afirma: «Tomemos um exemplo: o aludido movimento de rodar, tão importante nesta poesia. O poema é construído em círculo ou elipse, pelo retorno constante ao princípio ou pela rotação em torno de um eixo definido pela repetição da mesma palavra em pontos diversos do poema». Em segundo lugar, esse movimento aparece expresso, como no poema *Aos amigos*: «Não os chamo e eles voltam-se profundamente / dentro do fogo»¹⁹. Ora, talvez se possa justificar uma excessiva atenção por parte de Ruy Belo a aspectos formais, característica do espírito da época em que escreve, para justificar o facto de não ter notado que a sequência – *chamar, voltar-se, estar dentro do fogo* – é uma glosa evidente de um motivo tipicamente euridiciano.

Manuel Frias Martins, por sua vez, não deixa de relevar a importância da relação entre a mulher e a criança na poesia de Helder. Alude com pertinência à «mulher-expressão arquetípica da Grande Mãe magnífica que comanda a vida e a morte» e ao «poeta que contém a criança nas raízes do seu sonho e da sua fantasia» identificando-se ambos «no espírito mágico com que recriam o mundo material»²⁰. Magalhães, por seu lado, não deixa de apontar, muito justamente, a matriz comum dos vocábulos órfão e órfico, ao citar o verbete “orfismo” da *Enciclopédia Hélios* de Nikolaus Lúvaris²¹. Estabelecida a ligação entre o órfão e Orfeu, “protector dos órfãos”, terá faltado a ambos os críticos equacionarem a relação filial como uma reinterpretação muito pessoal de Herberto Helder do par amoroso Orfeu-Eurídice.

Veja-se finalmente Ramos Rosa, o precursor desta linha interpretativa, quando afirma que «[n]ão é frequente encontrar na nossa poesia actual imagens de uma audácia e justeza como esta, que nos dá toda a desmedida medida da separação infinita e da infinita tristeza e paixão que um filho

¹⁸ E. Kushner, *Le mythe d'Orphée*, cit., p. 23.

¹⁹ R. Belo, *Poesia e arte poética*, cit., p. 59.

²⁰ M.F. Martins, *Herberto Helder. Um silêncio*, cit., pp. 33 e 35.

²¹ J.M. Magalhães, *Herberto Helder*, cit., p. 131.

sente pela mãe morta: *Não há guindaste que te levante / do coração das águas*²². Logo em seguida refere como exemplo de “uma perfeita equivalência figurativa do amor maternal e filial e da violenta e pura reciprocidade de ambos”, os conhecidos versos de *Fonte II*: «E os filhos mergulham em escafandros no interior / de muitas águas, / e trazem as mães como polvos embrulhados nas mãos / e na agudeza de toda a vida»²³. Ora, se é verdade que o insólito uso plural de “mães” poderá remeter para o enigmático episódio “A descida das mães”, no começo do segundo *Faust* de Goethe, não serão também estes versos uma estupenda e evidente declinação do mito de Orfeu? Não aludirão à descida ao Hades e ao rio Estige em particular, para recuperar uma Eurídice afundada no tempo da água lustral, baptismal ou mesmo uterina? Não se equivalerão a tantas outras variações do mesmo tema em versos como estes: «Começo a lembrar-me: a bicicleta / vergava ao peso desse grande atum negro»²⁴. Trazer à tona, através do exercício de rememoração, feita pelo ciclista que paulatinamente escala uma montanha inalcançável, «Avança, memória, com a tua bicicleta» ou pelo caçador de pérolas, «essa arte da lunação das pérolas» diz o autor em *Última Ciência*, que mergulha de cabeça, descendo até aos abismos mais profundos para resgatar a «matriz mater madre e madrepérola / e pedra matricial minada pelos meandros da própria / água»²⁵. O polvo, o atum negro e a madrepérola não serão metáforas de Eurídice? Guindaste, escafandro, bicicleta não serão correlativos objectivos do mesmo exercício de imersão poética «[n] tempo sentado em seda, [em que] uma mulher imersa / cantava o paraíso. Era depois da morte»²⁶?

De acordo com esta linha de leitura, o canto à jovem mulher morta e o sentimento filial acabam por se fundir e transformar num espécie de *transfert edipiano*, para usar uma expressão utilizada a propósito de *Jean Santueil* de Proust²⁷. Toda a poesia inicial de Herberto Helder seria assim um canto elegíaco nascido do desejo de alcançar a mãe morta, expresso através da sobre-determinação de imagens aquáticas e da sublimação da mãe morta, de modo a recuperar desse modo a pureza incorruptível da infância do mundo. Trata-se portanto de um exercício de expiação do luto materno, mas também um exercício de auto-conhecimento: a *catábase* herbertiana equivale a um mergulho nas profundezas da memória para «trazer do fundo de tudo

²² A.R. Rosa, *Herberto Helder*, cit., p. 134.

²³ Ivi, pp. 134-135.

²⁴ H. Helder, *A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe –*, in Id., *Ou o Poema Contínuo*, Assírio & Alvim, Lisboa 2004, p. 192.

²⁵ H. Helder, *Exemplos 4*, in ivi, p. 342.

²⁶ H. Helder, *Canção despovoada*, in ivi, p. 245.

²⁷ T-V. Ton-That, *Proust et Orphée: avatars et métamorphoses d'un mythe*, in *Le mythe d'Orphée au XIX^e et au XX^e siècle*, cit., pp. 474-476.

a raiz ainda viva de cada coisa»²⁸, essa «raiz de uma ilha fria», como nos diz o poeta no esplêndido poema inicial de *Flash*:

Nenhum corpo é como esse, mergulhador, coroadado
de puros volumes de água.
Nenhuma busca tão funda, a tal pressão,
como pesa na água uma ilha fria,
a raiz de uma ilha.
Uns procuram ramas de ouro.
Outros, filões de púrpura unindo
sono a sono. Há quem estenda os dedos para tocar
as queimaduras no escuro. Há quem seja
terrestre.
Tu esbracejas entre sal agudo.
Não falas, mal respiras, moves-te apenas
e fulguras
como uma estrela cheia de bolhas.
Feroz, paciente, arremetido, mortal, centrífugo.
Com todo o peso do coração no centro.

Este poema talvez seja a síntese mais perfeita do orfismo herbertiano: em vez do garimpeiro de Hölderlin que desce às entranhas da mina escura à procura do ouro, temos o mergulhador que desce ao gélido negrume das profundezas, fulgurando “como uma estrela cheia de bolhas” na noite submarina. Já Fernando Martinho, numa recensão a *Flash* publicada na revista norte-americana *World Literature Today* na Primavera de 1981, tinha afirmado que «in Helder’s poetry the poet’s work is seen as a descent, magical diving into the realms of alchemy». O âmago desta viagem, feita com o «peso do coração» ou com «os êmbolos do coração ao ritmo dos pedais»²⁹, é pois uma busca profunda até a “raiz da dor” já que, de acordo com o princípio heraclítico de identidade dos contrários característico do orfismo³⁰, «na memória mais antiga a direcção da morte / é a mesma do amor». Vejamos outros exemplos desta surpreendente reescrita do mito órfico. Uma primeira referência pode ser encontrada no poema III de *Tríptico*:

– Junto a coisas magnânimas de água
e espíritos,
a casas e achas de manso consumindo-se,
ervas e barcos altos – meus pensamentos criam-se
com um outrora lento, um sabor
de terra velha e pão diurno.

²⁸ H. Helder, (*a morte própria*), in Id., *Ou o Poema Contínuo*, cit., p. 245.

²⁹ H. Helder, *Bicicleta*, in *ivi*, p. 243.

³⁰ R. Sorel, *Orphée et l'orphisme*, PUF, Paris 1995, p. 120.

E em cada minuto a criatura
 feliz do amor, a nua criatura
 da minha história de desejo,
 inteiramente se abre em mim como um tempo,
 uma pedra simples,
 ou o nascer de bichos num lugar em maio.

Ela explica tudo, e o vir para mim –
 como se levantam paredes brancas
 ou se dão festas nos dedos espantados das crianças
 – é a vida ser redonda
 com seus ritmos sobressaltados e antigos³¹.

Quem é esta “criatura feliz do amor” da sua “história de desejo” que se abre inteiramente para quem a recorda do outro lado do tempo, com amarga ternura? Veja-se ainda a mesma figuração de Eurídice em *O amor em visita*: «À tona da sua face se moverão as águas,/ dentro da sua face estará a pedra da noite. / – Então cantarei a exaltante alegria da morte»; «E quando gela a mãe em sua distância amarga, a lua / estiola, a paisagem regressa ao ventre, o tempo / se desfibra – invento para ti a música, a loucura / e o mar»; «Começa o tempo onde a mulher começa, / é sua carne que do minuto obscuro e morto / se devolve à luz»³². Veja-se ainda *Fonte III*: «Ó mãe violada pela noite, deposta, disposta / agora entre águas e silêncios. / Nada te acorda [...] / – Espero do tempo novo todos os milagres,/ menos o teu»³³. Ou finalmente em *As musas cegas V*: «A profundidade das águas onde uma mulher / mergulha os dedos, e morre./ Onde ela ressuscita indefinidamente»³⁴. Bastariam estas ocorrências, entre as muitas presentes nos primeiros livros do poeta, para afirmar que Orfeu é de facto o grande mito fundador da poesia de Herberto Helder.

Talvez seja legítimo questionar-se sobre a origem desta associação tão forte de Eurídice à isotopia da água. Não nos parece despiendo seguir a pista sugerida por Ramos Rosa (e recusada por Ruy Belo) quando associou pontualmente *O amor em visita* ao “erotismo profundo” de Pierre Jean Jouve, um dos grandes intérpretes do orfismo poético moderno³⁵. Como lembra o crítico, para o poeta francês, «a autêntica poesia é a própria vida do Eros morto mas paradoxalmente sobrevivente na poesia pela poesia e no universo que através dela o poeta desoculta»³⁶. Esta desocultação do enigma da morte de Eurídice aparece muitas vezes

³¹ H. Helder, *Tríptico*, in Id., *Ou o Poema Contínuo*, cit., p. 17.

³² H. Helder, *O amor em visita*, in ivi, pp. 21-23.

³³ H. Helder, *Fonte III*, in ivi, p. 49.

³⁴ H. Helder, *As musas cegas V*, in ivi, p. 86.

³⁵ Cfr. E. Kushner, *Le mythe de Orphée dans la littérature française contemporaine*, Nizet, Paris 1961.

³⁶ A.R. Rosa, *Herberto Helder*, cit., p. 132.

veiculada através de metáforas aquáticas em Jouve, um poeta que apresenta, de facto, não poucas afinidades com Herberto Helder. Veja-se, por exemplo, o poema *Phénix*:

Comme les vagues de la mer meurent les unes dans les
autres pour produire une lueur à la crête des plus avides,
Le poète écoute le Temps qui inscrit très près de son cœur
les traits d'une plume de fer.
[...]
C'est ce qui le porte vivant à traverser au dernier jour une
eau calme souterraine
Et ce qui fleurira les arbres et dès après son départ poussera
plus follement la harpe énorme des vents
Ce qui soulèvera d'amour la vaste poitrine du sol quand
l'étoile bleue de sa mort apparaître sur la plaine,
Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament³⁷.

Veja-se ainda o poema *Une seule femme endormie*:

Par un temps humide et profond tu étais plus belle
Par une pluie désespérée tu étais plus chaude
Par un jour de désert tu me semblais plus humide
Quand les arbres sont dans l'aquarium du temps
Quand le malheur est las de tonner sur les feuilles
Tu étais douce
Douce comme les dents de l'ivoire des morts
Et pure comme le caillot de sang
Qui sortait en riant des lèvres de ton âme³⁸.

Não haverá semelhanças com o incipit do já citado poema “Canção des-povoada”: «Num tempo sentado em seda, uma mulher imersa / cantava o paraíso?».

Registe-se a mesma tonalidade alta, tensa e elegíaca, por vezes quase febril e insone, e a persistência de motivos órficos como noite, estrela, lua, harpa, espelho, coral, loucura, também estes particularmente caros ao poeta português. Aliás, lembre-se, o tema da “cabeça que canta”, tão presente em Herberto Helder «Minha cabeça estremece com todo o esquecimento», é também ele de matriz órfica³⁹. Daí a associação ao fôlego («Que fosse / de fôlego a fôlego, Qualidade / da coisa que nomeia»). Quanto mais o sujeito

³⁷ P.J. Jouve, *Poesie* (a cura di Nelo Risi), Oscar Mondadori, Milano 2001 (ed. orig. 1957), p. 215.

³⁸ Jouve, *Poesie* cit., p. 70.

³⁹ «Selon la version généralement transmise, [Orphée] est mis en pièces par les femmes de Thrace et de Macédoine, qui jetèrent sa tête et sa lyre dans l'Hèbre, un fleuve de Thrace qui les charria jusqu'à la mer; La tête décapitée continue de chanter. Et, chanter, pour un Grec, c'est se soumettre à la Mémoire» in R. Sorel, *Orphée et l'orphisme*, cit., p. 26.

poético que, como vimos, corresponde à figura do mergulhador ou do escafandrista, consegue ter fôlego para descer nas profundezas do aquário do tempo, mais consegue entrar em contacto com Eurídice, o nome nomeado. Também por isso não será por acaso que a chuva seja sempre cantante, visto que em Helder o contacto com a água parece desencadear o canto poético.

Ainda a propósito do orfismo expresso através de imagens aquáticas, não queremos deixar de fazer uma breve referência a outros dois poemas herbertianos. O primeiro, sobejamente conhecido, dá pelo título de *Poemacto* e contém versos como: «Era uma casinfância./ Sei como era uma casa louca./ Eu metia as mãos na água: adormecia / relembrava» [...] «Era uma casabso-luta – como / direi? – um / sentimento onde algumas pessoas morreriam»⁴⁰. Esta casa órfica, “morada dos mortos” a que o poeta retorna vezes sem conta e a associação explícita ao acto de escrita como exercício de imersão parece querer significar que a poesia de Herberto Helder, “flores bebendo a jarra”, é fundamentalmente, como ele próprio faz questão de esclarecer, uma resposta imperiosa e irrecusável a uma perda originária, sendo o “poema regressando” uma *anábase*, ou seja um trazer de novo a mãe-Eurídice à superfície das águas da memória:

Eu agora mergulho e ascendo como um copo.
Trago para cima essa imagem de água interna.
– Caneta do poema dissolvida no sentido
primacial do poema.
Ou o poema subindo pela caneta,
atravessando seu próprio impulso,
poema regressando⁴¹.

Por último e para concluirmos a nossa abordagem àquela que é indubitavelmente uma das mais potentes e produtivas linhas de sentido que atravessam a poesia de Herberto Helder, cumpre-nos citar a única, tanto quanto sabemos, ocorrência da palavra “Eurídice” em toda a sua obra. Encontra-se em *Selos* num estupendo exercício de auto-poética que tem como primeiro verso «A poesia também pode ser isto». Como se pode verificar, nele Helder faz uma revisitação ou síntese dos vários motivos órficos recorrentes na sua obra, entre os quais, pela primeira vez, explicitamente o remorso traduzido na equação Orfeu-filho / Eurídice-mãe:

[...] Oh, a poesia
brilhante se alguém acorda com a sua nuvem entre os braços com
os seus raios o soberano,
mas nenhum é mestre nenhum dos que têm o dom das madres
é mestre dos elementos – estivesse ele ainda em laço amargo,
quente laço, em umbigo ou placenta

⁴⁰ H. Helder, *Poemacto*, in Id., *Ou o Poema Contínuo*, cit., pp. 111-112.

⁴¹ Ivi, p. 112.

ou sal, estivesse
filho intratável: nunca seria mestre. Ninguém sabe:
sono e vigília e dentro e fora e alto e baixo; magia é um arrepio
canibal, um canto. E o canto doma os animais, acorda
Eurídice pelo coração.

[...]

A poesia é um baptismo atónico, sim uma palavra
surpreendida para cada coisa: uma nobreza, um supremo
etc⁴².

⁴² H. Helder, *A poesia também pode ser isso*, in *ivi*, p. 490.

Méfiez-vous des morceaux choisis: la fotografia in David Mourão-Ferreira e Antonio Tabucchi

Gaia Bertoneri
Università di Torino

*As fotos, previnem os mestres, umas
vezes obnubilam a compreensão, outras
simplificam-na em demasia.*
Adelino Gomes¹

Come ci ricorda Remo Ceserani², un elemento ricorrente nell'opera di Antonio Tabucchi è la fotografia non solo tramite il ricorso a svariate modalità narrative che rimandano a diverse tecniche fotografiche (come il taglio e l'inquadramento) o come metafora del rapporto dell'uomo con il mondo ma anche come dialogo con vere e proprie immagini. Infatti, i suoi testi si confrontano spesso con la necessità ossessiva di capire il soggetto fotografico e il suo significato profondo. Del resto, è stato proprio Tabucchi, uno degli esponenti italiani della cosiddetta postmodernità liquida, ad affermare di avere «una sensibilità più visiva che auditiva [...] le cose mi giungono soprattutto attraverso gli occhi, più che attraverso le orecchie»³. Anche David Mourão-Ferreira ricorre a una suggestiva metafora ispirata allo sguardo nella prefazione alla sua raccolta di racconti *Os Amantes e outros contos*: «o desejo é uma lente que te acerca / a ternura é um filtro que te esconde»⁴. L'autore portoghese si riferisce al rapporto tra uomo e donna, uno dei suoi temi preferiti, mediato metaforicamente da un dispositivo ottico. D'altronde, entrambi gli scrittori condividono alcune tematiche in cui la componente visiva viene associata al rapporto amore-morte: la fragile distinzione fra realtà e finzione, il rapporto conflittuale tra tempo e memoria come rottura

¹ A. Gomes, A. Cunha, *O dia 25 de Abril de 1974. 76 fotografias e um retrato. Fotografias de Alfredo Cunha. Textos e Legendas de Adelino Gomes*, Contexto Editora, Lisboa 1999.

² R. Ceserani, *La fotografia come rebus da decifrare: Antonio Tabucchi*, in *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 266-291.

³ C. Gumpert, *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, in C. Cattaruzza (a cura di), *Dedica a Antonio Tabucchi*, Associazione Provinciale per la Prosa – Pordenone, Pordenone 2001, p. 49.

⁴ D. Mourão-Ferreira, *Os Amantes e Outros Contos*, Editorial Presença, Lisboa 1992 (ed. orig. 1972), p. 16.

delle barriere fra passato e futuro e ovviamente l'interesse per lo scatto fotografico come *istanza del presente*⁵ ovvero come modo di proporre narrativamente «l'impresentabile nella propria presentificazione»⁶.

Questo contributo si pone come obiettivo analizzare in un'ottica comparatistica il romanzo breve *Notturmo indiano*⁷ di Tabucchi e il racconto *Os amantes* di Mourão-Ferreira concernente la fotografia in quanto epifania della morte. Ci soffermeremo in particolare su come questo dispositivo narrativo sia utilizzato da entrambi gli autori per selezionare un dettaglio 'annebbiandone' o 'problematizzando' la percezione della realtà rappresentata. Per riprendere l'epigrafe iniziale del fotografo portoghese, si direbbe che entrambi i testi mettano in evidenza l'importanza e la relatività della distanza focale nella comprensione complessiva di un evento. In primo luogo occorre osservare che le istantanee, i cosiddetti *frozen moments*, come ci ha ampiamente dimostrato Barthes⁸, mettono in primo piano il rapporto con la morte. Il messaggio fotografico ci fa riflettere sull'intenzione di chi scatta una foto, sul risultato di quello scatto e su chi lo guarda e lo interpreta in ultima istanza, ed è proprio questo divario tra il momento dello scatto e la sua posteriorità intrinseca a far sì che le foto diventino *annunciatrici di morte*. Come vedremo questo rapporto triangolare è al centro di entrambe le narrative che inscenano proprio il ruolo delle fotografie, per dirla con Warburg, come *fossili di stati psichici*. Infatti entrambi i testi sembrano illustrare seppur in modalità diverse la riflessione di Susan Sontag, secondo la quale:

ogni fotografia è soltanto un frammento, il suo peso morale ed emotivo dipende da dove viene inserita. Una fotografia, insomma, cambia a seconda del contesto nel quale noi la vediamo [...] Ed è in questo modo che la presenza e la proliferazione delle fotografie contribuiscono all'erosione del concetto stesso di significato, a quella parcellizzazione della verità in tante verità relative che è uno degli assiomi della coscienza liberale moderna⁹.

In *Notturmo indiano* tutta la narrativa si svolge all'insegna dell'indeterminatezza e il relativismo e l'allusione nel dialogo finale a una fotografia offrono un'inattesa chiave di lettura di tutta la storia, rivelandoci come la cornice fotografica, più che prova schiacciante, possa ingannare la percezione della realtà, «l'istantanea non certifica il mondo, semmai ne offre un'interpreta-

⁵ E. Prado Coelho, *Pós-Moderno, o que é?*, in *A Mecânica dos Fluidos: Literatura, Cinema, Teoria*, Casa da Moeda, Lisboa 1984, p. 298 [traduzione nostra].

⁶ Ivi, p. 304 [traduzione nostra].

⁷ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Sellerio editore, Palermo 2013 (ed. orig. 1984).

⁸ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003 (ed. orig. 1980).

⁹ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 93.

zione; o, peggio ancora, falsifica ciò che immortalata»¹⁰. Ricordiamo la conversazione tra Rouxinol e Christine, la giovane fotografa che il protagonista conosce a Goa e che gli racconta un aneddoto fotografico:

«Qualche anno fa ho pubblicato un libro di fotografie», disse Christine. «Era la sequenza di una pellicola, fu stampato molto bene, come piaceva a me, riproduceva anche i denti della pellicola, non aveva didascalie, solo foto [...] era un ingrandimento, la foto riproduceva un giovane negro, solo il busto; una canottiera con una scritta pubblicitaria, un corpo atletico, sul viso l'espressione di un grande sforzo, le mani alzate come in segno di vittoria: sta evidentemente tagliando il traguardo, per esempio i cento metri». Mi guardò con aria un po' misteriosa, aspettando una mia interlocuzione.»

«Ebbene?», chiesi io, «dov'è il mistero?»

«La seconda fotografia», disse lei. «Era la fotografia per intero. Sulla sinistra c'è un poliziotto vestito da marziano, ha un casco di plexiglas sul viso, gli stivaletti alti, un moschetto imbracciato, gli occhi feroci sotto la sua visiera feroce. Sta sparando al negro. E il negro sta scappando a braccia alzate, ma è già morto: un secondo dopo che io facessi clic era già morto [...]. Il mio primo libro si chiamava *Sudafrica* e aveva un'unica didascalia sotto la prima fotografia che le ho descritto, l'ingrandimento. La didascalia diceva: *Méfiez-vous des morceaux choisis*»¹¹.

Nel secondo volume *Letteratura e la Fotografia*¹² curato da Anna Dolfi, Nives Trentini dedica uno studio peculiare alla fotografia nell'opera di Antonio Tabucchi. La studiosa allude alle immagini che hanno stimolato l'immaginario dell'autore nella stesura di *Notturmo indiano*: la prima è l'immagine di un ragazzo nero presente in calce al libro *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* di Susan Sontag e la seconda la didascalia tratta da *A Pictorial History of the Photograph* di Russel Miller. Un'altra fotografia che coglie l'attimo della morte e che secondo l'italianista ha anch'essa stimolato l'immaginario tabucchiano è il noto scatto fatto da Robert Capra durante la guerra civile spagnola, conosciuto come *Miliziano colpito a morte*¹³. Sono istantanee che hanno catturato dei corpi sospesi per sempre nell'attimo esatto in cui hanno smesso di vivere, come farfalle trafitte da uno spillo. Purtroppo nell'odierna civiltà delle immagini in cui tutto è ripreso e tutto diventa spettacolo, foto come queste sono ormai diventate virali in internet, ma all'epoca quando sono state scattate, hanno impressionato per aver 'congelato' per la prima volta in immagine la soglia tra vita e morte.

¹⁰ T. Rimini, *La fotografia, questa maliarda falsaria*, in Id. *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Sellerio, Palermo 2011, p. 90.

¹¹ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., pp. 101-102.

¹² N. Trentini, "Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa". *La fotografia nelle storie di Tabucchi*, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura e Fotografia*, vol. 2, Bulzoni Editore, Roma 2005, pp. 201-237.

¹³ Cfr. A. Dolfi, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, Bulzoni Editore, Roma 2006, p. 121.

Ciò che accomuna i testi di Tabucchi e di Mourão-Ferreira è proprio il tentativo di stabilizzare quell'instabilità ovvero il momento stesso del 'trapasso'. *Os Amantes* è la narrazione in prima persona di un uomo in fuga, dopo un colpo di stato fallito di cui è stato uno dei protagonisti. Dopo una fuga rocambolesca, trova riparo nella casa della donna amata. Trascorso l'idillio con l'amante, l'uomo si risveglia nudo e solo in una sala angusta dai cui scaffali piovono album fotografici. Il protagonista si ritrova così a sfogliare delle serie fotografiche e, man mano che la narrazione procede, si accorge che gli scatti ripercorrono la sua stessa vita dalla nascita fino alla sua morte avvenuta proprio durante il tentativo di fuga. L'elemento fantastico sfruttato dall'autore consiste nel fatto che il soggetto dello sguardo assiste alla propria morte raccontata tramite scatti fotografici e si rende conto, per dirla con Susan Sontag, dell'«ironia postuma»¹⁴ della sua situazione esistenziale. Se, come ricorda ancora Sontag, gli album fotografici «oltre a dare all'individuo il possesso immaginario di un passato reale, lo aiutano a impadronirsi di uno spazio nel quale vive insicuro»¹⁵, è proprio l'assenza di soluzione di continuità tra la sequenza fotografica e il vissuto posteriore del soggetto fotografato a rivelare la sua stessa inconsistenza ontologica. Si direbbe che la narrazione fotografica a cui assiste diventa predatoria, assorbe scatto dopo scatto la vita del protagonista, corrode ogni sua certezza e infine rivela la sua stessa non-esistenza. Come ci dice Eduardo Prado Coelho:

Os Amantes e Outros Contos abrem um espaço movediço onde aquele que escreve se debate com a morte. Todas as suas personagens se afrontam com um determinado momento em que a sua identidade vacila. [...] *Os Amantes* conta-nos precisamente essa travessia para o lado de lá da morte, onde alguém nos fala e descreve o modo como descobre as imagens que mostram a morte que ele já morreu, a morte que ele ainda não sabe que morreu¹⁶.

Inoltre, entrambe le narrative si svolgono in un contesto esotico: *Notturmo indiano* è ambientato in India (un'India post-portoghese ma dove prevalgono i riferimenti alla cultura lusitana) mentre l'intreccio di *Os Amantes* sembrerebbe svolgersi in un paese africano (si direbbe una colonia portoghese, visti i riferimenti ai bungalow sulla spiaggia e al colore della pelle dell'amante, nonché l'allusività al clima di contestazione politica caratteristico dell'epoca: si ricordi che il racconto è del 1968 ed era in atto la cosiddetta guerra coloniale tra il Portogallo e i suoi possedimenti in Africa). Entrambi gli autori attingono a questa lontananza per aggiungere un'atmosfera di mistero, si direbbe quasi una distanza metafisica, come se in essi echeggiasse il motto di Pedro Calderón de la Barca: *la vida es sueño*.

¹⁴ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 62.

¹⁵ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 9.

¹⁶ E. Prado Coelho, *Quando depois do sol não vem mais nada*, in Id., *Os Amantes e Outros Contos*, Editorial Presença, Lisboa 1992 (ed. orig. 1972), p. 123.

Sul filone della narrativa filosofica, in particolare sulla tematica del viaggio come ricerca di sé, che ha in *Siddhartha* il riferimento massimo, il viaggio di Rouxinol in un'India notturna – più astratta che concreta – alla ricerca dell'amico scomparso Xavier/Nightingale di cui si troverà più volte a mimetizzare l'identità, come se lui stesso non fosse altro che la sua controfigura o il suo fantasma, propone «pochi ambienti più che paesaggi, personaggi più che persone», sintetizza Anna Dolfi¹⁷. Laddove Tabucchi sembra preferire gli spazi aperti per la sua narrazione, come a voler dare più libertà al flusso di coscienza del personaggio, il racconto *Os Amantes* si svolge in uno spazio chiuso (la casa dell'amante) che sottolinea il clima psicologicamente opprimente che pervade tutto il racconto. Il protagonista si ritrova successivamente nella parte inferiore dello spazio domestico che, come viene detto, gli ricorda la stiva di una nave. Curiosamente anche *Notturmo indiano* allude seppur brevemente alla tematica del viaggio acquatico. A questo proposito è utile menzionare l'adattamento cinematografico del libro realizzato da Alain Corneau nel 1989, che, secondo lo stesso Tabucchi, ha riportato in maniera intelligente una storia piena di elementi mancanti e di non-detti che spetta al lettore ricercare per poter interpretare¹⁸. Nella scena della sequenza in cui Rouxinol chiede al profeta jaino di rivelargli dove si trova il suo *atma* – il suo doppio – il fratello dell'indovino gli risponde: «Dice che sei su una barca [...] vede molte luci. Di più non vede, è inutile insistere»¹⁹. Nel film ascoltiamo: «Dice che sei su una barca, in mezzo al mare. Ci sono delle luci... del rumore... dei suoni... è una specie di battaglia... tanto tempo fa... arrivano molti soldati... soldati stranieri... ma è... lontano, tanto lontano, tanto lontano...»²⁰.

La barca o la nave sono lo spazio dell'eterotopia per eccellenza in cui si viaggia per scoprire sé stessi²¹. Le sottili allusioni a questa metafora dell'esistenza in entrambi i testi fanno riferimento all'inconsistenza stessa dei personaggi che cercano di risolvere l'enigma della loro identità presentata come problematica, mutevole e liquida.

Nel racconto di Mourão-Ferreira il protagonista appena risvegliato ripercorre, come abbiamo visto, la sua biografia per immagini. Gli oggetti che riconosce in esse sono dettagli fotografati che rimandano allo spazio in cui si trova e formano un puzzle incompleto: la coperta del divano del bungalow, alcune pietre, delle bottiglie, qualche conchiglia, la trama di una stuoia, un

¹⁷ A. Dolfi, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, cit., p. 41.

¹⁸ Cfr. A. Botta, *All'ascolto di «rumori di fondo» fatti scrittura. Intervista a Antonio Tabucchi*, in «L'anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature», 3, n. 1-2, 1991, pp. 83-97.

¹⁹ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 70.

²⁰ A. Corneau, *Notturmo indiano* (tit orig. *Nocturne indien*), Francia, film 1989, 01:08:39-01:09:16.

²¹ Cfr. P. Lago, *La nave, lo spazio e l'altro*, Mimesis, Milano 2016.

portaceneri per terra, il dorso di un libro possono essere interpretati come proiezioni frammentarie della memoria recente del personaggio. Siamo qui in quell'esitazione definita da Todorov come tipica del fantastico ovvero quel momento di esitazione corrispondente al momento del dormiveglia in cui la percezione dei fatti sembra oscillare ancora tra sogno e realtà. Del resto, oggi giorno l'esistenza di un album con fotografie scattate quasi in tempo reale sarebbe possibile grazie alle potenzialità offerte dalla tecnica digitale. Ma negli anni '60, quando il racconto è stato scritto, l'effetto di perplessità risultava proprio dai tempi tecnici del processo foto-chimico ovvero dal lasso di tempo che necessariamente decorre tra il momento dello scatto e quello del suo sviluppo.

Inoltre, il racconto si basa ancora su un altro paradosso: se qualcuno non esiste più ovvero se non è più reale, non può esistere nemmeno come soggetto fotografabile. Le foto che ritraggono il protagonista quella stessa notte nella casa dell'amante sono quindi il vero elemento inverosimile del racconto: l'ultima istantanea dell'album indica che in realtà è già stato ucciso dai militari durante il tentativo di fuga e che quindi tutto quello che ha vissuto dopo, ossia le foto successive a quel momento, situano il personaggio in una dimensione *post mortem* o comunque in una sorta di memoria residuale di chi sta per morire e ripercorre il film della sua vita. Questo sfasamento fra la narrazione fotografica e la narrazione verbale provoca un effetto dirompente: il protagonista si osserva vivo già da morto. Il referente delle fotografie è, per dirla con Barthes, uno *spectrum*²². Gli scatti lo confermano: leggiamo la morte da dentro la morte in un fatale *effetto Droste*²³:

Tenho um rasgão nas calças, manchas de lama por todo o fato. Estou de costas, cosido a uma parede, junto de uma esquina, e com o pescoço meio rodado para a esquerda, numa tensão de expectativas, como se desse lado tivesse vindo

²² Si veda quanto afferma Davide Bordini a proposito del *noema* barthiano: «Si affaccia, dunque, un nuovo *punctum* “che non è più di forma, ma d'intensità, è il Tempo, è l'enfasi straziante del noema ('è stato'), la sua raffigurazione pura. Tra i molti esempi che propone Barthes, uno in particolare può essere interessante: il *Ritratto di Lewis Payne* di Alexander Gardner [...] L'immagine presenta un condannato a morte. Noi sappiamo che è già morto, in quanto l'evento si è consumato più di un secolo fa. Eppure vederlo di fronte a noi *ora*, da vivo, confonde il piano temporale e ci porta a pensare al fatto che, in quel momento in cui è stato ritratto, *stava per morire*. Ecco questo nuovo *punctum*: una vera e propria “vertigine”. Di fronte al *Ritratto di Lewis Payne* diciamo, con Barthes: “è morto e sta per morire”». D. Bordini, *Immagine e oggetto*. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico, p. 33, <<http://www.lettere.unimi.it/dodeca/bordi06/copertina.htm>> (12/17).

²³ *L'effetto Droste* è l'illusione ottica risultante dalla riproduzione di un'immagine che ricorre a sé stessa all'infinito. Il termine prende il nome dalla marca olandese di cacao Droste, il cui design ritraeva un'infermiera con in mano un vassoio, sul quale erano presenti una tazza e una confezione di cioccolata. Sia sulla confezione che sulla tazza ritroviamo l'immagine in scala minore. Il suo corrispettivo letterario è la figura retorica *mise en abyme*.

algum ruído suspeito. A imagem seguinte parece ter sido tomada de muito mais longe: encontro-me exactamente na mesma posição, mas em tamanho reduzido, no canto direito da fotografia; e no canto oposto, na outra esquina do arruamento, estão a sair de um *jeep* quatro tipos de capacete, armados de pistolas-metralhadoras.

Eu, a correr. Sucessivas, baralhadas imagens da minha corrida. E umas em que apareço em grande plano como se uma teleobjectiva tivesse sido utilizada, outras em panorâmica, onde se descobrem também os vultos dos meus perseguidores. Tropeço, caio, arrasto-me; levanto-me de novo. Já outra vez comecei a correr. Já outra vez estou caído no chão, de bruços, com os braços estendidos para a frente: é a última fotografia do álbum²⁴.

Deduciamo quindi che entrambi i personaggi – il nero con le braccia alzate della foto nel romanzo di Tabucchi e il protagonista del racconto di Mourão-Ferreira che sfoglia l'album della sua vita – sono entrambi *dead men walking* rimasti imprigionati nelle loro rispettive immagini mortali. Le foto 'pungono' i soggetti, li catturano in una cornice assorbendo tutto quello che si trova al di fuori dello spazio-tempo della foto. Per dirla ancora con Barthes:

Tutto ciò che accade all'interno di una cornice muore incondizionatamente appena al di fuori di questa. Quando si definisce la Foto come immagine immobile, non si vuole dire solamente che i personaggi che essa ritrae non si muovono; s'intende dire non *escono fuori*: essi sono anestetizzati e fitti, come farfalle. Tuttavia non appena vi è un *punctum*, subito si crea (si presagisce) un campo cieco²⁵.

Notturmo indiano contiene proprio un riferimento a questo concetto di 'campo cieco': Rouxinol, una volta arrivato in India, racconta la sua prima visione de *Il Quartiere delle Gabbie*. Dopo aver espresso un giudizio negativo sul luogo afferma: «pensavo di essere preparato alla miseria umana, ma le fotografie chiudono il visibile in un rettangolo. Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa»²⁶. Nel racconto di Mourão-Ferreira, il personaggio viene 'anestetizzato' più volte: primi piani e panoramiche inchiodano il personaggio dentro la sua cornice tombale. Ma le sequenze fotografiche sono una narrativa, e qui ritorniamo a quanto detto all'inizio: hanno bisogno di qualcuno che le guardi, sono immagini latenti in attesa di un *pattern* interpretativo, idea tra l'altro cara a Tabucchi secondo il quale l'arte fotografica va vista come pista e non come rappresentazione. In *Os Amantes* chi interpreta le foto è quindi un fantasma ovvero qualcuno che non esiste più al di fuori della cornice fotografica. Per dirla con Didi-Hubermann, le foto mettono a nudo il presente del suo apparire.

²⁴ D. Mourão-Ferreira, *Os Amantes*, pp. 110-111.

²⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 96.

²⁶ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 15.

A questo proposito ci sembra opportuno approfondire seppur brevemente il probabile influsso su Mourão-Ferreira di un cortometraggio del 1962: si ricordi che il racconto è del 1968. Si tratta di *La jetée* di Chris Marker, un cortometraggio narrato proprio come sequenza di scatti fotografici. Come ci dice la prima immagine: «ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image»²⁷. Il racconto di fantascienza di Marker inizia con la sequenza di un bambino che si trova, come accade ogni domenica, insieme alla famiglia sulla terrazza dell'aeroporto di Orly per vedere partire gli aerei. In una di quelle occasioni, prima dello scoppio della Terza Guerra Mondiale, il bambino rimane turbato dal volto di una donna. È proprio la visione del volto di quella donna ad ossessionarlo per tutta la vita. Il ricordo sbiadisce col tempo e la sua veridicità viene messa in dubbio, si confonde con il sogno, ma crea in lui una sorta di *rêverie* in cui rifugiarsi per scappare dalla crudele realtà storica ipotizzata da Marker. Il protagonista cresce in una Parigi distrutta dalla guerra e sotto torture e esperimenti sugli umani. Anche nelle situazioni più terribili l'uomo fa sempre ritorno all'immagine della donna fino alla sua stessa morte. *La jetée* d'Orly, quel terminal dell'aeroporto di Parigi in cui Marker ambienta l'inizio e la fine della sua opera, rappresenta un viaggio metaforico: il percorso del protagonista alla continua ricerca di un'immagine in un tempo sospeso tra interiorità, sogno e fantasia. L'ultimo intervento della voce narrante ci fa comprendere che il tempo in cui l'immagine della donna aveva preso forma «c'était celui de sa propre mort». Intuiamo quindi alla fine del cortometraggio come la donna, immagine costante nella memoria del protagonista, si riveli un presagio di morte.

Così come in *La jetée* anche nelle due narrative in analisi la presenza femminile appare predominante e svolge una funzione mediatrice o protettrice: Rouxinol, il fantasma di un *altro*, conosce la fotografa Christine la quale lo aiuta nella scoperta della sua identità mentre la presenza femminile nel racconto di Mourão-Ferreira sembra essere una proiezione fantasmagorica del protagonista, il fantasma sentimentale rivisitato sul punto di morte, ingrandito o filtrato, nelle già citate parole di David Mourão-Ferreira, dal desiderio o dalla tenerezza. *Amante* e non *companheira* o *mulher*: anche la scelta lessicale si rivela importante nel testo: è dal suo essere 'amante' ovvero soggetto che ama (senza quindi indicazione di principio o di fine) che la narrazione prende forma: la donna è un soggetto plasmabile, una fantasmagoria erotica le cui forme si espandono e si ricompongono alla vista dell'uomo, è un elemento costante che riesce a penetrare le barriere del passato, presente e futuro. Si veda la fine del racconto:

²⁷ Il racconto della voce narrante di *La Jetée* in lingua originale è reperibile al seguente link: <<http://surfilm.free.fr/TEMP/crtblc21.htm>> (12/17). Per la versione italiana si faccia riferimento a <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-jetee/>> (12/17).

Já estou ajoelhado ao pé de ti. Agora compreendo que se compare à cor do ébano a cor de cabelos como os teus, que se compare à cor do âmbar a cor que tem a tua pele. E digo «âmbar», para ver se te acordo; e digo «éban», a ver se te comovo. Olho-te os beiços: digo «morango». Olho-te os peitos: e digo «noite», «roda da noite» a cada um. Olho-te o sexo: repito «noite», uma vez mais [...] E finalmente deito-me a teu lado. Não sei bem se a teu lado ou se dentro de ti²⁸.

L'amante è anche colei che nelle foto si confonde con la madre del protagonista («a minha mãe aparece, em todas estas fotografias, com o teu rosto inquietante de jovem mestiça»²⁹), rappresenta lo spazio in cui il protagonista si rifugia («dentro de ti») o al quale si avvicina («a teu lado»). Ma è anche la donna che colleziona nella sua casa gli album fotografici, che accoglie e illumina l'ultima memoria del personaggio, all'insegna del classico paradigma 'amor-morte' ovvero come raffigurazione rovesciata della morte stessa. La donna è anche il soggetto che media tra l'uomo e il dispositivo ottico, una sorta di *aide-mémoire* per l'auto-coscienza dei protagonisti.

Inoltre, lo sfondo di entrambe le narrazioni è la notte, o meglio, il susseguirsi delle notti, che lascia spazio ai pensieri, alle allucinazioni, ai sogni. Anche nel testo di Tabucchi la presenza (notturna) della donna ha un ruolo centrale: Christine non solo, come abbiamo già affermato, cerca di aiutare il personaggio a scoprire la propria identità ma diventa anche la figura nella quale si confondono le altre donne della vita di Rouxinol: Isabel e Magda sono le presenze femminili della giovinezza del suo *alter ego* Xavier, le donne con le quali trascorre un periodo spensierato. Curiosamente quando Rouxinol si presenta a Christine dice di chiamarsi Roux, proprio come aveva fatto in presenza delle due donne. Nel passo in cui il protagonista si trova con Magda e Isabel leggiamo: «Fra noi ero Roux, e mi ero rassegnato: iniziale di Rouxinol, in portoghese usignolo»³⁰. Nell'ultimo capitolo del libro quando il personaggio conosce Christine leggiamo:

Mi scusi la banalità della frase ma ho l'impressione che ci conosciamo [...] Non ci siamo neppure presentati [...] Io mi chiamo Roux [...] Forse la conosco, o credo di conoscerla, mi ricorda una persona, anzi due persone, potrebbe essere sia l'una che l'altra³¹.

Siamo arrivati qui a un tema pessoano per eccellenza, caro a Tabucchi. Sia *Notturmo indiano* che *Os Amantes* sono storie dell'*in-between*, propongono dei protagonisti prigionieri del passaggio, viaggiatori nel limbo, sagome segnate dall'inconsistenza ontologica, esuli da ogni certezza. A tale

²⁸ D. Mourão-Ferreira, *Os Amantes*, p. 115.

²⁹ Ivi, p. 109.

³⁰ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 36.

³¹ Ivi, pp. 98, 106.

proposito João Barrento, riflettendo sull'odierna letteratura dell'inquietudine, sostiene che:

como a literatura tende a mostrar o reverso da realidade aparentemente real, no nosso tempo ela não pode ser outra coisa que não seja o espelho do desassossego, porque este tempo se comporta *como se*, nele e em nós, tudo estivesse em ordem. Por isso a sua tendência natural é de esconder, ou então mostrar de forma hiperdimensional [...] o desassossego e a dor»³².

Nel dodicesimo capitolo Rouxinol giustifica il suo viaggio a Goa per delle «ricerche di archivio di antiche cronache». Quando conosce Christine, il protagonista, riguardo il suo mestiere, preferisce dire che ricerca «cose inghiottite dal tempo», ovvero dei «topi morti» e questa sarà la sua ultima battuta. Il libro termina con il seguente dialogo:

«Quanto si trattiene?», mi chiese.

«Parto domani».

«Così presto?».

«I miei topi morti mi aspettano», dissi io, «ognuno ha il suo lavoro». Cercai di imitare quel gesto di rassegnazione che lei aveva fatto parlando del suo lavoro. «Anche a me pagano per questo».

Lei sorrise e infilò la chiave nella porta³³.

Se come sostiene Helena Malheiro nell'opera di David Mourão-Ferreira «a memória pode portanto tornar-se, através de uma metamorfose reflectida, sinónimo de morte e de nada»³⁴, possiamo quindi pensare che, in entrambe le storie, la fotografia in quanto memoria del vissuto ci fa comprendere come tutti i protagonisti non siano altro che vittime della loro stessa non-identità. Come afferma Cesarina Donati a proposito del racconto di Mourão-Ferreira, «sarà il movimento a esorcizzare l'angoscia della consapevolezza dei limiti imposti all'esistenza umana»³⁵. La ricerca dei «topi morti» di Tabucchi forse rappresenta la ricerca di quella fotografia 'unica' che racchiude l'intera esistenza come cerca di fare il fotografo ossessionato dallo scatto 'perfetto' del racconto «L'avventura di un fotografo»³⁶ di Calvino. Nella nostra ossessiva volontà di riuscire a trovare un senso all'esistenza occorre pensare – come ci spingono a fare Tabucchi e Mourão-Ferreira – che di noi resterà forse solo una foto che ci ritrae nel nostro breve volo di farfalle.

³² J. Barrento, *Desassossegos*, in Id., *Umbrais: o pequeno livro dos prefácios*, Cotovia, Lisboa 2000, pp. 125-126.

³³ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., pp. 108-109.

³⁴ H. Malheiro, *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1984, p. 98.

³⁵ C. Donati, *Rampicante sommerso e altri racconti. Traduzione e introduzione*, Japadre Editore, L'Aquila-Roma 1987, p. VIII.

³⁶ I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 2002 (ed. orig. 1993), pp. 49-63.

A escorrer tinta: la configurazione letteraria del paesaggio in *Os Pescadores* di Raul Brandão

Matteo Rei

Università di Torino

I. *Os Pescadores*

La prima edizione di *Os Pescadores* di Raul Brandão (1867-1930) fa la sua apparizione nel 1923 per i tipi della Livraria Bertrand (all'epoca Aillaud e Bertrand), inaugurando la pubblicazione delle opere dello scrittore da parte della prestigiosa casa editrice di Lisbona. Una seconda, terza e quarta edizione dell'opera vedono la luce già nell'anno seguente, a testimonianza del suo ampio e immediato successo.

Vivace diario di un osservatore curioso e partecipe che esplora, con il coinvolgimento attivo di tutti i sensi, il paesaggio fisico e umano del litorale portoghese, il libro si presenta come il montaggio di una serie di segmenti testuali autonomi che offrono il resoconto di altrettante escursioni, per lo più collocabili, come indicano le date poste ad accompagnamento, tra l'agosto del 1919 (con la visita alle isole Berlengas) e il giugno del 1923 (con gli appunti relativi al passaggio da Nazaré). L'ordinamento delle note di viaggio all'interno dell'opera non rispetta, tuttavia, la loro effettiva scansione cronologica. È invece un criterio spaziale a giustificare la disposizione delle diverse porzioni del testo lungo un itinerario ideale che, seguendo la coordinata nord-sud, conduce dal confine con la Galizia alle assolate spiagge dell'Algarve.

Restio a costringere i propri scritti entro schemi troppo rigidi, Brandão si concede comunque, fin da subito, qualche margine di libertà anche rispetto a quest'ulteriore principio organizzatore. Si spiega così la scelta d'includere l'evocazione della natia Foz do Douro nel primo dei sedici capitoli che compongono l'opera, destinando a quello successivo i paragrafi relativi ai più settentrionali lidi di Caminha, Viana e Póvoa de Varzim. Spostamento che consente allo scrittore di porre all'esordio del testo, in funzione di vero e proprio proemio, i passaggi dedicati alla propria terra d'origine, evidenziando il legame autobiografico con la materia trattata, peraltro già inequivocabilmente messo in

luce dalla dedica iniziale che egli, figlio e nipote di pescatori, consacra alla memoria del nonno morto in mare, «À memória de meu avô, morto no mar»¹.

Una dedica, questa, che, nella *editio princeps*, era preceduta anche dalle indicazioni, altrettanto rivelatrici, affidate a una nota posta sul verso del frontespizio, laddove il volume fresco di stampa veniva presentato come il primo di una serie votata alla «Vida Humilde do Povo Português», cui avrebbero dovuto fare seguito *Os Lavradores*, *Os Pastores* e *Os Operários*². Progetto incompiuto che, tuttavia, è opportuno ricordare per comprendere meglio l'attenzione rivolta agli usi e costumi della popolazione costiera che rappresenta, indubbiamente, uno dei principali motivi di interesse dell'opera.

A questo proposito, infatti, gli studi critici successivi hanno pressoché unanimemente smentito il giudizio riduttivo formulato nel 1924 da António Sérgio, secondo cui protagonisti dell'opera sarebbero «mais praias e panoramas, que pescadores» e «mais pescadores vistos por fora – e desde a praia – que na sua pesca e na sua alma»³. La penna autorevole di Óscar Lopes non ha mancato, così, di sottolineare l'«atenção de etnógrafo e sociólogo» dimostrata dallo scrittore in queste pagine, ribadendo l'affine opinione formulata da Guilherme de Castilho⁴.

Tra le pagine del libro di Brandão sarebbe dunque possibile reperire le tracce di un'inchiesta, di un rilevamento di tipo sociologico, etnografico e linguistico, che, per quanto informale e asistemático, i due studiosi citati non sembrano considerare, per questo, meno prezioso. Un punto di vista cui può offrire una sostanziale conferma, soprattutto riguardo ai risvolti linguistici (e più specificamente lessicografici), la consultazione della quinta edizione («actualizada na grafia e copiosamente ampliada») del *Novo Dicionário da*

¹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de Vítor Viçoso e Luis Manuel Gaspar), Relógio D'Água, Lisboa 2014, p. 35. Quando non diversamente specificato le citazioni da *Os Pescadores* sono tratte da questa edizione e seguite dal numero di pagina.

² R. Brandão, *Os Pescadores*, Aillaud e Bertrand, Paris-Lisboa 1923. Il frontespizio riporta anche le indicazioni: Livraria Chardron / Porto e Livraria Francisco Alves / Rio de Janeiro.

³ A. Sérgio, *Os Pescadores, por Raul Brandão*, in Id. *Ensaios. Tomo III* (ed. orig. 1924), Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa 1980, p. 85.

⁴ La citazione è tratta da Ó. Lopes, *Raul Brandão*, in Id. *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1987, pp. 343-368, cit. p. 360. Ed ecco quanto scrive invece, a questo riguardo, l'autore di *Vida e Obra de Raul Brandão*: «[...] numa parte considerável do seu livro, a incursão no campo do conhecimento especializado chega a tal minúcia que dir-se-ia ser mais um etnólogo que inventaria e caracteriza do que um escritor – mesmo nado e criado à beira-mar – que observa e descreve. É o caso de certos aspectos da faina piscatória no que diz respeito, por exemplo, aos diversos processos de captar o peixe, ao tipo de redes usadas, aos barcos adequados para certas espécies de pesca, à repartição, na lota, dos vários quinhões pela companhia, à determinação dos locais onde abundam estas e aquelas espécies, etc., etc. Não raro, mesmo, acontece o leitor desprevenido tropeçar com termos desconhecidos, só usados na gíria dos pescadores»; G. de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão* (ed. orig. 1978), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2006, pp. 441-442.

Língua Portuguesa di Cândido de Figueiredo, pubblicata nel 1939 a cura di Jorge Guimarães Daupias (1885-1947). Al suo interno, infatti, tra i termini registrati per la prima volta in tale edizione del dizionario, è possibile riscontrare la presenza di un buon numero di lemmi inerenti alla vita piscatoria che risultano dichiaratamente tratti da *Os Pescadores* e accompagnati, all'interno delle rispettive voci, da puntuali citazioni del testo brandoniano⁵.

In effetti, se si eccettuano i casi, non troppo frequenti, dei passaggi dedicati allo sviluppo di qualche episodio narrativo che gode di più ampio sviluppo o al ritratto di qualche figura individuale che s'impone con maggiore rilievo, ad alternarsi nell'opera in esame sono segmenti testuali riconducibili, essenzialmente, a due tipologie fondamentali: stralci documentaristici sulle condizioni e modalità di vita della popolazione dedita alla pesca e ampie sequenze descrittive consacrate all'incanto del paesaggio litoraneo e marittimo. Rivolto qualche rapido accenno al valore testimoniale dei brani che è possibile mettere in rapporto con la prima di queste due fattispecie testuali, sarà sulla seconda, tuttavia, che si concentrerà l'attenzione nei paragrafi seguenti del nostro studio.

2. «Se eu fosse pintor»: scrittura e pittura

A evidenziare il rilievo acquisito, in *Os Pescadores*, dalla rappresentazione letteraria del paesaggio è uno dei motivi ricorrenti (probabilmente il più ricorrente) dell'opera: quello del serrato dialogo, del continuo confronto tra

⁵ Tra le voci registrate per la prima volta in tale edizione del dizionario che sorgono accompagnate da una citazione dell'opera del '23 ho avuto modo di riscontrare, pur senza procedere a un rilevamento sistematico, la presenza dei seguenti termini: *arcanela* (componente della rete chiamata *neta*), *arrolado* (nell'accezione di «cadáver de afogado»), *arrostalhado* («agachado»), *bracejote* («espécie de figo»), *caçaréu* («dize-se de pescador de Ílhavo»), *calima* («pequena embarcação»), *enxaire* (variante di *enxário*: «qualidade de figo»), *furtança* («acto de furtar, furtadela»), *gorgolido* (variante di *gorgolhido*: «acto ou efeito de gorgolhar»), *murjona* («rede de pesca usada em Olhão»), *pana* («flutuador de cortiça»), *rosco* («armadilha de pesca»), *xalavara* (variante di *xalavar*: «rede de forma quase cónica em que se deita peixe para medir ou determinar a porção pescada»). In altre voci, già registrate nelle precedenti edizioni del dizionario, ricorre comunemente la citazione di brani desunti da *Os Pescadores*. Ecco alcuni esempi: *alcofa* («cesto flexível de vime»), *alcoviteira* (nell'accezione di «pequena alcofa, cestinho»), *almadrava* («aparelho de pesca de atum»), *cloques* («sapatos de ourolo, com rastos de pau»), *espinhel* (variante di *espinel*: «aparelho de pesca, que consta de uma linha comprida, e tem, de espaço a espaço, presa outra mais curta, com anzol»), *majoeira* («rede flutuante, espécie de tresmalho»), *neta* («nome, que os pescadores de Nazaré dão aos aparelhos medianos de arrastar para a terra»), *panda* («boia de cortiça na tralha superior dos aparelhos de arrastar»), *poita* («corpo pesado que as pequenas embarcações de pesca usam, em vez de fateixa, para fundear pequenos barcos»), *revezzeiro* («aquele que, de pé, trabalha ao punho do remo»). A questo riguardo, cfr. C. de Figueiredo, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, quinta edição: actualizada na grafia e copiosamente ampliada, Livraria Bertrand, Lisboa 1939.

scrittura e linguaggio pittorico. Un motivo che, certo non a caso, affiora già nella nota introduttiva premessa al testo:

Quando regresso do mar venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços afinal, que, como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar. [...] ⁶.

È esplicita, qui, l'assimilazione tra i frammenti prosastici che Brandão estrapola dai propri taccuini di viaggio e bozzetti pittorici presi sul momento, *en plein air*, con l'immediatezza e l'incompiutezza come tratti salienti. L'accostamento tra scrittura e pittura non annulla, comunque, l'irriducibile specificità dei due distinti linguaggi, di cui l'autore dimostra a più riprese di essere ben cosciente: ne derivano l'idea della inadeguatezza del mezzo verbale a esprimere i dati della percezione (innanzitutto visiva) del paesaggio e il conseguente rammarico di non potersi servire delle risorse specifiche delle arti figurative: «O que eu queria dar só o podem fazer os pintores [...]» ⁷. Risorse, queste, che restano tuttavia oggetto di un'aspirazione insoddisfatta, ben condensata dalla formula «se eu fosse pintor», che ricorre nell'opera e che troviamo, ad esempio, in apertura di un periodo tutto improntato sulla mimesi del gesto pittorico:

Se eu fosse pintor dava isto com três brochas cheias de tinta – uma pincelada, maior, para o mar azul que não tem fim, até à linha doirada do areal – outra para o mar verde e raso dos milharais, na larga planície que vai de Montedor até Viana, – outra enfim verde-escura para o biombo recortado que cinge esta faixa desde Caminha à foz do Lima. Por fim dois ou três toques para os montes ensaboados, muito ao longe, e um outro, lilás, para um ponto que tremeluz e é talvez Esposende, ou talvez não exista... ⁸.

⁶ R. Brandão, *Os Pescadores* (edizione di V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p.37.

⁷ Ivi, p. 85.

⁸ Ivi, p. 55. Il rammarico di non poter esprimere a parole quello che sarebbe più facile rendere attraverso il ricorso alla rappresentazione plastica è già garrettiano: «Só tenho pena de uma coisa, é de ser tão desastrado com o lápis na mão; porque em dois traços dele te dizia muito mais e melhor do que em tanta palavra que por fim tão pouco diz e tão mal pinta»; Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Porto Editora, Porto 1993, p. 184. Motivo che verrà poi ripreso da Brandão anche in *As Ilhas Desconhecidas*: «Não poder eu pintar com palavras alguns dos sítios mais pitorescos das ilhas, despertando nos leitores o desejo de os verem com os seus próprios olhos!...»; R. Brandão, *As Ilhas Desconhecidas* (ed. orig. 1926), Editorial Comunicação, Lisboa 1988, p. 29. Siamo all'interno del grande tema dell'ineffabilità dell'esperienza sensoriale, che è in parte anche artificio retorico e che (in *Os Pescadores* come altrove) può viceversa funzionare «da propellente della descrizione verbale» (P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 15), proprio come nel caso dell'esempio sopraccitato: «O que eu queria dar só o podem fazer os pintores – os tons molhados, os reflexos verdes, o galopar das nuvens fugindo sobre a imensa superfície polida, e, por fim, ao cair da tarde, a agonia

Dati questi presupposti, va detto che parchi sono, in realtà, i riferimenti a quadri e pittori realmente esistenti (percorrendo il testo non ci s'imbatte che in William Turner e nell'italiano Luigi Manini, attivo a Lisbona tra 1879 e 1913)⁹. Assai più ampio e frequente è invece il ricorso a un procedimento che già António Sérgio considerava caratteristico dell'opera: quello di «descrever os lanços da paisagem como se fossem já uma pintura, pintada pelo Criador»¹⁰. Il che vale pressappoco a dire che Brandão, descrivendo il paesaggio *come se* si trattasse di un quadro, organizza il proprio discorso referenziale sul modello di una *ékphrasis* immaginaria.

Gli esempi da citare sarebbero numerosi: la terra che, avvistata dal mare, rinasce sotto gli occhi dell'osservatore «em cores fracas de aguarela»¹¹; il panorama di Caminha, su cui parrebbe che sia passato «un pincel molhado em tinta acabada de fazer»¹²; oppure la veduta colta navigando per la *ria de Aveiro*: «Um grande lanço de água vem até mim em pequenas ondulações azuis e por camadas sucessivas, como estas manchas que os pintores acumulam nos quadros com a ajuda da espátula»¹³. E ancora, percorrendo il litorale atlantico: il «panorama transparente» che, a Foz do Douro, «sai do mar a escorrer tinta»¹⁴; sulle coste dell'Algarve, il momento in cui una piccola baia «acorda com tintas tão vivas que apetece pintá-la»¹⁵; infine, con pertinente riferimento alla tecnica rapida ed essenziale della *pochade*, lo spettacolo dei pescatori che, a Mira, traggono a terra le reti brulicanti di pesci, animando una scena che si direbbe pronta per essere trasportata sulla tela: «largo quadro para pintores que dessem em pochade o movimento, a cor e a luz»¹⁶.

dolorosa da luz» R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 85. Si noti, d'altra parte, come a Brandão capiti di parlare di «um verde que nenhuma paleta pode dar» (ivi, p. 88), facendosi interprete, come già Chateaubriand e Bernardin de Saint-Pierre, di una sfiducia estesa alle stesse potenzialità della rappresentazione pittorica e lasciando pertanto intendere che l'ostacolo interposto alla transitività delle sensazioni non è esclusivo della parola scritta. Nello scetticismo di Brandão a questo riguardo parrebbe così riverberare un motivo che già affiora nell'*Essai sur les Révolutions* («C'était une de ces nuits américaines que le pinceau des hommes ne rendra jamais») e in *Paul et Virginie* («Il faisait une de ces nuits délicieuses si communes entre les tropiques, et dont le plus habile pinceau ne rendrait pas la beauté»); per le ultime due citazioni si veda G. Lanson, *L'Art de la Prose*, Nizet, Paris, 1968, p. 214.

⁹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., pp. 84, 182 e nota a p. 248.

¹⁰ A. Sérgio, *Os Pescadores*, cit., p. 85.

¹¹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 50.

¹² Ivi, p. 51.

¹³ Ivi, p. 81.

¹⁴ Ivi, p. 49.

¹⁵ Ivi, p. 178.

¹⁶ Ivi, p. 94.

Non sorprende, allora, che si possa registrare, di paragrafo in paragrafo, il diffuso impiego di un lessico attinto dall'ambito delle arti plastiche, con specifico riferimento soprattutto alla pittura e ai suoi strumenti («pincel», «tinta», «brocha», «espátula», «paleta»), supporti («quadro», «biombo», «tela»), gesti («pinceladas», «toques»), segni («riscos», «manchas», «traços», «arabescos») e generi codificati («quadrinhos ao ar livre», «aguarela», «iluminura», «pochade»). Simili richiami costituiscono, potremmo dire, un reticolo uniforme, diffuso ed esteso all'intera opera, a partire dal quale di tanto in tanto si condensano, e prendono rilievo, gli slanci descrittivi più esplicitamente e vistosamente fondati sull'analogia pittorica.

Ne è un caso notevole il passaggio che abbiamo più sopra citato (a proposito del quale vale la pena di notare ancora l'increspatura della superficie lessicale fatta registrare da un tecnicismo come «brocha» o dall'allusione all'esotico «biombo»): esempio a cui si può accostare il brano che conclude la descrizione della sanguinosa mattanza di tonni osservata in Algarve¹⁷. Il procedimento rimane, infatti, lo stesso, sebbene le larghe e distese pennellate lascino ora spazio a una gestualità ben più impetuosa e concitata:

Imensa tela a tons violentos, com uma agitação frenética no primeiro plano: só pinceladas grossas que não admitem minúcias, tinta atirada num gesto nervoso e a intervenção do próprio dedo para dar o movimento frenético, enquanto a tela fresca escorre, poderiam exprimir a ebulição da vida sob este sol claro que rebrilha e ofusca¹⁸.

¹⁷ Se il termine nipponico «biombo» (paravento) si ripresenta con una certa frequenza nell'opera, quasi a introdurre nella sua atmosfera espressiva un inatteso tocco di esotismo estremo-orientale, «brocha» è invece un *hapax* che sta a indicare un pennello dalle setole grosse, sebbene, nel contesto in cui appare, sembri piuttosto assumere il significato di *pennellata*, forse su modello del sostantivo francese *brossée*, che – legato a *brosse* («pinceau fait de soies de porc ou de blaireau dont se servent les peintres») e al verbo *brosser* – ha per l'appunto l'accezione di «coup de brosse». Tra i significati riportati nel dizionario Houaiss alla voce *brocha* (la cui grafia è qui considerata preferibile all'alternativo *broxa*) risultano particolarmente calzanti, in questo caso, quelli di «espécie de pincel de crina animal ou de cerdas de porco de tamanho uniforme, implantadas num cabo de madeira, com que se espalha tinta ou verniz sobre uma superfície, tela ecc.» e di «espécie de pincel grande, feito com cerdas grossas de qualidade inferior, todas de mesmo tamanho, que se emprega para fazer pinturas corridas, em caiação e tb. na indústria». In portoghese esiste anche la forma verbale *brochar*, che ha, tra le varie accezioni, quella di «pintar com brocha». Quanto a *biombo*, Monsignor Sebastião Rodolfo Dalgado ne riconduce l'origine al giapponese *byōbu* o *biōbu*, dapprima attestato nella forma *beōbu* in testi portoghesi del XVI secolo e nasalizzatosi successivamente. Per i riferimenti bibliografici: CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), *Trésor de la langue française*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1971-1994; A. Houaiss et al., *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Temas e Debates, Lisboa 2003; e infine S.R. Dalgado, *Glossário Lusó-Asiático*, Academia das Ciências, Coimbra 1919-1921.

¹⁸ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., pp. 179-180.

3. La tecnica descrittiva

L'insistito accostamento con la pittura è probabilmente l'indizio più evidente del ruolo centrale giocato dalla rappresentazione del paesaggio in *Os Pescadores* e, di conseguenza, della rilevanza che qui assume una tecnica descrittiva su cui vale la pena, ora, soffermarsi con più attenzione. A questo scopo il nostro esame può concentrarsi su di un brano estratto dal primo capitolo dell'opera, in cui, a bordo di una barca di pescatori che ha preso il largo per la pesca notturna, lo scrittore assiste ai multiformi fenomeni che annunciano il nascere del giorno:

Para acolá a nódoa anda à tona da água como um olhar sem expressão: esparralha-se no céu. Mas para o largo a noite imensa que nos traga redobra de espessura: o negrume aumenta. Só no nascente a claridade se dilui em neblinas, em farrapos e névoas esparsas que flutuam. Sobem, deixam-se cair em véus moles sobre as águas. Escondem o mar. Durante um momento um fio azul estremece à superfície, e logo a cortina vaporosa se mistura à exalação das águas e cerra-se de todo. Esperem... Uma vaga, uma ondulação verde, outra ainda... Mais névoa... luz... um grande farrapo desganhado... O estertor não cessa, mas sente-se que a névoa se adelgaça pouco e pouco, enquanto o negrume se concentra e recua mais para longe e o ar adquire uma transparência azulada. Tenho diante de mim só matéria imponderável, cheia de frescura e de vida, donde vai sair a nova criação [...]¹⁹.

Degno di nota, tanto per cominciare, è il procedimento attraverso cui l'autore perviene all'animazione o movimentazione drammatica dello scenario descritto, eleggendo a soggetto verbale i sintagmi nominali che si riferiscono alle sue diverse componenti cromatiche e atmosferiche («a nódoa», «a noite imensa», «o negrume», «a claridade», «farrapos e névoas esparsas», «um fio azul», «a cortina vaporosa», ecc.). Altrettanto importante a questo riguardo la funzione dei verbi, tutti dinamici, che alludono unanimemente al movimento e alla metamorfosi degli oggetti rappresentati, rimandando di volta in volta all'idea di irrequietezza («flutuam», «estremece»), dislocazione spaziale («anda», «sobem», «deixam-se cair», «recua»), dilatazione o concentrazione («esparralha-se» e, di contro: «cerra-se», «se adelgaça», «se concentra») e ancora accrescimento o perdita di definitezza (da una parte: «redobra», «aumenta»; dall'altra: «se dilui», «se mistura»), così come, un po' più oltre, «desmaia»).

L'adozione del tempo presente e la concomitante prevalenza della paratassi rimandano, poi, al modello stilistico, evocato già nella nota premessa all'opera, di appunti presi sul momento, consequenzialmente, e non subordinati a uno schema logico-sintattico definito a posteriori. Ne deriva un'impressione di freschezza e naturalezza, rafforzata anche dall'occasionale impiego dello stile nominale: «Uma vaga, uma ondulação verde, outra ainda... Mais

¹⁹ Ivi, p. 47.

névoa... luz... um grande farrapo desgrenhado...». Frasi nominali, che, come nelle *ekphrâseis* pittoriche analizzate da Mengaldo, «funzionano da *mise en relief* e sollecitano senso dell'improvviso, sprezzatura o enfasi», inquadrandosi peraltro nella tendenza all'alleggerimento sintattico che, in direzione di una certa spigliatezza antiretorica o «ricercata trascuratezza», contraddistingue anche altrove la prosa brandoniana²⁰.

La prospettiva soggettiva è rimarcata, nel contempo, attraverso il ricorso alla prima persona singolare, cui s'affiancano i richiami deittici che convocano la partecipazione dei lettori («Esperem...») oppure evidenziano la prossimità ideale tra l'osservatore e l'ambiente circostante («Tenho diante de mim [...]»). E un'ultima parola va ai sostantivi astratti («negrum», «claridade», «ondulação verde», «transparência azulada») e alle scelte lessicali improntate sulle prerogative di indefinitezza e diffusione («nódoa», «farrapos e névoas esparsas», «cortina vaporosa»), da cui scaturisce un disegno della realtà in cui la macchia cromatica prevale sulla linea, la sensazione si svincola dal proprio referente concreto e i contorni tra i singoli oggetti tendono a divenire labili, suggerendo la mescolanza e la compenetrazione dei molteplici dati percettivi.

Dal concerto dei diversi elementi considerati prende così forma una prassi descrittiva che, ben esemplificata dal brano in esame, si può considerare, più in generale, caratteristica degli inserti paesaggistici disseminati all'interno dell'opera e i cui principali tratti distintivi si potrebbero enucleare attorno ai concetti di fluidità, soggettività, dinamismo e immediatezza.

4. Immediatezza

Per Charles Bally il tratto caratteristico della modalità di percezione del reale che egli definisce *impressionista* è la tendenza a considerare i fatti percepiti nella loro autonomia e singolarità, senza inserirli in una catena di causa ed effetto²¹. Un atteggiamento psicologico che, qualora sfruttato con finalità estetiche all'interno di un testo letterario, avrà come prima e immediata conseguenza l'inclinazione a organizzare gli eventi secondo una scansione in cui la consecutività non implica e anzi tende ad aggirare la consequenzialità logica (operando in direzione inversa rispetto al frequente meccanismo inconscio descritto dalla locuzione latina *post hoc ergo propter hoc*).

²⁰ Si veda Mengaldo, *Tra due linguaggi*, p. 29; E. Soletti, *Stile nominale*, in G.L. Beccaria, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004, p. 733.

²¹ C. Bally, *Impresionismo y gramática*, traducción y notas de A. Alonso y R. Lida, Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Filología, Buenos Aires 1932, pp. 3-4. A questo propósito, cfr. M. Cressot, *Le style et ses techniques* [1947], PUF, Paris 1974, pp. 9-20.

Inequivocabili sembrerebbero, in *Os Pescadores*, le tracce di una simile propensione, che parrebbe tradursi innanzitutto nella predominanza della paratassi sulle strutture ipotattiche. Si vedano, allora, quali possibili indizi di tale orientamento paratattico: 1) l'utilizzo di una struttura incisiva che permette di evitare il ricorso a una subordinata temporale: «Um dia lançasse a nossa catraia ao mar. [...] O senhor abade – toca o sino – asperge-a de água benta [...]»²²; 2) l'iterazione del verbo *haver* (con valore esistenziale) in elenchi volti a sgranare, come stecche di un ventaglio, i diversi casi particolari in un primo momento sussunti da una referente generico: «Se eu fosse pintor passava a vida a pintar o pôr do sol à beira-mar. [...] Há-os em farfalhos, com largas pinceladas verdes. Há-os trágicos [...] e outros doirados e verdes»²³, oppure: «[...] e as chaminés do Sul, que lembram reduções de minaretes. Há-as redilhadas; há-as com filigranas e flores. Outras mais pobres e mais simples [...]»²⁴; ancora: 3) il piglio incalzante conferito altrove dall'unione di coordinazione per asindeto e sintassi nominale: «Atravesso o charco por um pontilhão. Subo uma rua. Escurece. Palheiros, tábuas podres, estábulos de cavalgaduras e armazéns de salga. Mulheres, crianças, porcos. Subo sempre entre barracas velhas [...]»²⁵.

Come dimostra l'ultimo esempio, al senso d'immediatezza cui mira la prevalenza delle proposizioni coordinate (anche brevi o brevissime) contribuisce la convergente tendenza allo stile nominale, per altro caratteristico, più in generale, della prosa descrittiva e dei registri stilistici del diario e dell'annotazione, cari allo scrittore portoghese²⁶. All'associazione di queste due risorse espressive parrebbero così da attribuirsi, per buona parte, le peculiarità che portano la prosa di *Os Pescadores* (come quella dei romanzieri francesi che Jacques Dubois riunisce sotto l'etichetta dell'*instantanéisme*) ad esaltare la «singularité du moment», disponendo e scaglionando gradualmente le diverse impressioni istantanee lungo le tappe di una «suite vivante»²⁷.

L'accostamento a prosatori come Pierre Loti e Alphonse Daudet, studiati da Dubois, parrebbe pertinente, in modo particolare, per quanto concerne il procedimento della «découverte progressive», il cui modello formale è rappresentato dalla «phrase-esquisse», dal bozzetto «qui retient encore quelque chose de la perception première en modelant les étapes de la phrase sur celles de la découverte»²⁸. L'organizzazione della descrizione per tappe progressive è ben presente, infatti, nel testo di Brandão, laddove essa può anche

²² R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 42; 2.

²³ Ivi, p. 63.

²⁴ Ivi, p. 175.

²⁵ Ivi, p. 90.

²⁶ Cfr. E. Soletti, *Stile nominale*, cit., p. 733.

²⁷ Si veda J. Dubois, *Romanciers français de l'Instantané*, Palais de Académies, Bruxelles 1963; in particolare pp. 111, 116 e 152.

²⁸ Ivi, pp. 101 e 103.

essere messa in relazione con il tentativo di trasporre l'esperienza simultanea della visione attraverso l'inevitabile consecutività del linguaggio verbale.

Ne sono conseguenza la temporalizzazione e la narrativizzazione del processo descrittivo, testimoniate da passaggi come quello che sotto riportiamo, in cui si può verificare, nell'esposizione graduale degli elementi paesistici, l'alternanza di scansione spaziale («dum lado», «do outro», «desde», «até») e temporale («primeiro», «depois»): alternanza che parrebbe per altro alludere o preludere a una loro sostanziale identificazione (come dimostra, all'interno del brano in questione, il valore ambiguo dell'aggettivo «última» e della preposizione «até» nella sua terza ricorrenza):

*Dum lado o areal em circo e aquele grande morro estendido pelo mar dentro; do outro, e até onde a vista alcança, todos os tons da costa, desde as labaredas das terras sulfurosas e as chapadas negras dos rochedos, com riscos de vermelho, até ao biombo que vai passando e desmaiando, primeiro roxo com aldeias ao sol e fundos verdes de pinheiros, depois transparente até atingir o indistinto e o diáfano numa última palpitación da claridade nublada. E tudo isto muda de cor e se transforma segundo as horas que passam*²⁹.

«E tudo isto muda de cor e se transforma segundo as horas que passam»: la formula che chiude la citazione dimostra bene che la suddivisione della descrizione in momenti svincolati da rapporti di causalità ed esaltati nella loro autonomia si lega anche, in *Os Pescadores*, all'intento di fissare nella loro instabilità e mutevolezza i fenomeni atmosferici e luminosi, quasi a replicare, sulla pagina scritta, l'esperimento condotto da Claude Monet nelle serie pittoriche dedicate a soggetti (la facciata della cattedrale di Rouen o i covoni di paglia di Giverny) colti nei diversi momenti del giorno e sotto l'effetto di condizioni ambientali e meteorologiche cangianti.

Il proposito di afferrare mobili effetti di luce orienta molto chiaramente, così, anche la descrizione brandoniana del paesaggio lagunare della *ria* di Aveiro, che, sviluppandosi attraverso fasi temporali ben distinte, rende conto dei mutamenti cromatici che via via investono lo scenario rappresentato. Si inizia, così, con la tonalità cinerea e uniforme del mattino «[8 horas da manhã] [...] uma luz molhada que atravessa as nuvens pegajosas e envolve os seres e as coisas no mesmo tom casto e uniforme»³⁰; per poi esaltare l'affermazione incontrastata dell'azzurro pomeridiano «[4 horas da tarde] É neste ponto, depois da barra, que a ria desvanecida se imaterializa e atinge a perfeição suprema. [...] Azul, azul vivo, azul que a luz trespassa e estremece, azul que não tem limites»³¹, registrando infine la parvenza eterea e incorporea assunta dagli oggetti al calar della sera:

²⁹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 131. Corsivi nostri.

³⁰ Ivi, p. 79.

³¹ Ivi, p. 83.

As coisas são tão leves que a luz as atravessa... Vogamos. Seis horas, sete horas... Era preciso anotar a todos os momentos a aparência dos seres e das coisas, que a cada minuto se transformam. O mesmo panorama tomo novos aspectos de sonho translúcido à medida que a luz esmorece e o barco se desloca³².

La ricorrenza di precisi riferimenti temporali caratterizza, analogamente, il brano dedicato all'uscita mattutina in cui lo scrittore accompagna, sulla loro barca, un gruppo di pescatori di Sesimbra. Le diverse fasi della spedizione marittima sono qui segmentate, infatti, in brevi paragrafi aperti da un attacco costituito invariabilmente da due brevi frasi (per lo più nominali e, in un caso, appositive) che forniscono sinteticamente le coordinate orarie e atmosferiche entro cui si collocano gli eventi annotati nelle proposizioni successive: «Seis horas da manhã. Noite de luar claro e frio», «Sete horas. Lua ainda muito alta aspergindo a terra de pó branco», «Momento único. Momento em que o branco desmaia e em que a luz do luar e a luz do sol se entranham e misturam», «É quase dia. Sobre o nascente duas nuvenzinhas como véus»³³.

Il trapasso fra dimensione spaziale e temporale all'interno del *continuum* descrittivo è d'altra parte propiziato, qui come in altri passaggi dell'opera, dal punto di vista mobile dell'osservatore, in accordo con i presupposti di un procedimento su cui Robert Ricatte ha richiamato l'attenzione a proposito dei fratelli Goncourt, attribuendogli il nome di «description ambulatoire»³⁴. Particolarmente suggestivi, a questo riguardo, ci paiono i casi in cui Brandão prende a oggetto i panorami avvistati trovandosi a bordo di un'imbarcazione o, come avviene nella visita a Sagres, di un vagone ferroviario: «Pela portinhola do comboio vou seguindo a paisagem de figueiras e de vinhas que desfila. De um lado o céu doirado e violeta, do outro todo roxo»³⁵.

5. Dinamismo

Nell'ultimo brano citato occorrerà anche notare la resa della sensazione illusoria che porta ad attribuire al paesaggio osservato il movimento che coinvolge, in realtà, l'osservatore: «Pela portinhola do comboio vou seguindo a

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, pp. 154-155. Attacchi simili, in questo caso collocati a inizio capitolo, sono segnalati da Jacques Dubois nei romanzi di Alphonse Daudet e Pierre Loti. Si vedano gli esempi estratti, rispettivamente, da *Le Nabab* («Cinq heures de l'après-midi. La pluie depuis le matin, un ciel gris et bas à toucher avec les parapluies, un temps mou qui poisse, le gâchis, la boue, rien que de la boue») e da *Mon frère Yves* («Six heures du matin, le lendemain. Une masse noire ayant forme humaine dans un ruisseau, – au bord d'une espèce de rue déserte surplombée par des remparts»); *apud* Dubois, *Romanciers*, cit., p. 37.

³⁴ Lo studioso belga specifica che: «ce genre de description garde constamment une allure progressive et une perspective mobile», *apud* Dubois, *Romanciers*, cit., p. 135.

³⁵ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 181.

paisagem de figueiras e de vinhas que *desfila*». Parrebbe di trovarsi, qui, ancora una volta, in presenza della realizzazione paradigmatica, e come tale citata da Marcel Cressot, di una peculiare maniera «de percevoir le monde extérieur, et de traduire ces perceptions», ovvero della tendenza (che anche Cressot, sulla falsariga di Bally, definisce *impressionista*) a trasporre sulla pagina le impressioni sensoriali momentanee, senza la mediazione di un ragionamento successivo: «l'impressionnisme nous livres les faits tels que les fournit une perception immédiate»³⁶. D'altra parte l'adozione di un punto di vista mobile nell'esempio citato perviene anche, parallelamente, all'obiettivo di movimentazione degli scenari descritti che, come si è accennato, risulta perseguito anche sotto altre forme e modalità in *Os Pescadores*.

Il dato fondamentale, a tal riguardo, parrebbe costituito dall'animazione del paesaggio che il testo di Brandão mette in opera attraverso una differenziata serie di procedimenti, a vario titolo riconducibili alla figura cui una consolidata tradizione retorica ha dato il nome di personificazione o prosopopea. Si è già fatto cenno, non a caso, all'espedito che consiste nell'adibire gli elementi fisici o atmosferici dello scenario naturale a soggetto di predicati verbali che implicano trasformazione e movimento, come dimostrano, ad esempio, alcuni brani dedicati a Foz do Douro, nel capitolo di apertura: «A Foz está viva! [...] A Cantareira, num cantinho, adormece [...] O mar embala o cabedelo. Uma luz como não há outra e que estremece com o movimento e os reflexos de água, [...] Silêncio... A Foz vai doirando lentamente [...]»³⁷.

L'umanizzazione degli elementi naturali è perseguita, d'altro canto, anche attraverso l'aggettivazione, che allude di preferenza al carattere quietamente assorto e introverso degli oggetti toccati dalla descrizione, con la ricorrenza di qualificativi come *pensativo*, *cismático* o *adormecido* (che riconducono dunque, in questo caso, a un'animazione soprattutto interiore o, per così dire, spirituale). Tra gli esempi: «pensativa Leça»³⁸, «claridade

³⁶ Cressot, *Le style*, cit., p. 15. Per una significativa coincidenza, il passaggio brandoniano coincide quasi letteralmente con uno degli *exempla ficta* citati da Cressot per illustrare le peculiarità dell'«attitude [...] impressionniste»: «Parlant d'un voyage en chemin de fer, nous pouvons dire: *les poteaux télégraphiques couraient le long du train, ou: le train passait devant les poteaux télégraphiques*. Le voyageur, enfermé dans son compartiment, n'ayant pas le sentiment de se mouvoir, tout si passe comme si c'étaient les choses extérieures qui se déplaçaient: perception et traduction impressionniste, spontanées, mais qui ne résistent ni l'une ni l'autre à l'examen»; ivi. In *Os Pescadores* la stessa impressione è registrata anche in una nota relativa al passaggio da Caminha «E o biombo cor de lousa desenrola-se sempre ao lado do comboio...» (R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 51). La si ritroverà, nuovamente resa con il ricorso al verbo *desfilare*, nelle pagine di *As Ilhas Desconhecidas*, trasposta, questa volta, all'esperienza di un viaggio in automobile e arricchita dall'accostamento con lo spettacolo cinematografico: «No automóvel tudo desfila como no ciné», R. Brandão, *As Ilhas Desconhecidas*, cit., p. 84.

³⁷ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 44.

³⁸ Ivi, p. 39.

carinhosa»³⁹, «água cismática»⁴⁰, «vila adormecida»⁴¹, «águas adormecidas»⁴², senza dimenticare il caso, interessante per l'allusione al poeta di Sô, amico giovanile di Brandão, del «lindo pinheiral [...] que, de cismático, me lembra António Nobre»⁴³.

Espressioni cui si possono accostare le raffigurazioni che insistono sull'attribuzione, per analogia, di caratteristiche e anatomia umana a elementi inanimati. Sorvolando su alcuni accenni più circoscritti – ad esempio «algas emaranhadas como cabelos verdes»⁴⁴ oppure «Na ria o ar tem nervos»⁴⁵ – possiamo soffermare l'attenzione, a questo riguardo, sulla caratterizzazione femminile della luce lunare, nei passaggi (di una carica sensuale insolita per l'autore) dedicati alla cittadina di Olhão («este luar que tem não sei o quê de mulher, de pele de mulher, de seios duros e brancos de mulher»)⁴⁶; e ancora sull'immagine ricorrente della terra che pare volersi protendere verso il mare e stringerlo a sé: «Esta nossa terra portuguesa vai pela costa fora sempre de braços abertos para o mar, estreitando-o amorosamente contra si»⁴⁷; «[...] terra portuguesa que vem desde o monte da Gelfa estendendo os braços para o mar, e que aqui em Lisboa o aperta mais contra si»⁴⁸.

Non sorprenderà, infine, che, in un simile contesto, il processo di animazione del paesaggio si trovi anche dichiaratamente tematizzato in alcuni momenti dell'opera. Momenti in cui l'idea di un cosmo animato e il corrispondente motivo del *deus absconditus*, che accompagnano lo scrittore fin dalla giovanile *História dum palhaço*, vengono evocati e sviluppati diffusamente. Ecco allora le avvertenze rivolte ai lettori in occasione del passaggio per il piccolo abitato di Gontinhães («Falem mais baixo: em cada paisagem há sempre um deus escondido»)⁴⁹; o nel paragrafo che chiude l'escursione attraverso la laguna di Aveiro: «Bóia aqui nestas águas uma alma entontecida, humilde e tímida [...] Andem devagarinho com o barco – não vamos nós assustá-la»⁵⁰. Ancor più intrigante, a questo riguardo, quanto avviene sulla maggiore delle isole Berlengas, laddove il resoconto della visita si intreccia al dipanarsi di una piccola sottotrama fantastica, che, inaugurata dall'avvertimento secondo cui «as ilhas desertas são habitadas», porta all'evocazione

³⁹ Ivi, p. 79.

⁴⁰ Ivi, pp. 84, 150.

⁴¹ Ivi, p. 39.

⁴² Ivi, p. 149.

⁴³ Ivi, p. 52.

⁴⁴ Ivi, p. 40.

⁴⁵ Ivi, p. 78.

⁴⁶ Ivi, pp. 173-174.

⁴⁷ Ivi, p. 51.

⁴⁸ Ivi, p. 149.

⁴⁹ Ivi, p. 53.

⁵⁰ Ivi, p. 88.

dello spirito che abiterebbe l'isola («belo, feminino, solitário e perverso»), per poi condurre al ritrovamento apparentemente inspiegabile dell'orma di un piede femminile sulla spiaggia deserta, destinato a giustificarsi, nelle battute conclusive, con una visione notturna in cui le mitiche nereidi fanno la loro inattesa apparizione sul lido silenzioso⁵¹.

6. Soggettività

Quasi a circoscrivere e controbilanciare la vitalità autonoma concessa al paesaggio e allontanare il rischio di dispersione che parrebbe implicito nella pratica descrittiva, si può riscontrare, in *Os Pescadores*, la simultanea tendenza a ricondurre costantemente verso una prospettiva soggettiva le diverse occasioni di incontro e contatto con lo scenario naturale rappresentato⁵².

Illuminante, a questo proposito, è innanzitutto il ricorso alle forme della prima persona singolare dell'indicativo presente, impiegate soprattutto nel caso di verbi che indicano sensazione e percezione: «conheço», «vejo», «sinto», «ouço», «distingo», «reparo», «descortino», «olho», ecc. E, lungo questa direttrice, la torsione in senso soggettivo dell'esperienza sensibile è anche rimarcata da espressioni che talvolta denotano la partecipazione attiva del soggetto al processo percettivo oppure, ancor più spesso, insistono sull'abbandono incondizionato agli impulsi sensoriali.

Avremo, nel primo caso: la volontà di cristallizzare nel ricordo una sensazione sfuggente («Olho pela derradeira vez. É para sempre que quero fixar a imagem, a última, a definitiva, a essencial, do morro vermelho a emergir do mar imóvel, cheio de pedras escumantes»)⁵³; così come la cosciente restrizione del campo visivo finalizzata a cogliere i particolari condensati in uno spazio circoscritto («O quadro é tão largo que se perdem as minúcias: concentro-me neste pedaço de areia de uns poucos de quilómetros [...]»)⁵⁴; fino all'opzione estrema per cui la visione arriva a trascendere i propri limiti e auto-annullarsi, all'interno di un processo in cui percepire visivamente un oggetto esterno può equivalere a osservarlo «con un'intensità tale da non vederlo più»⁵⁵: «Não tiro os olhos do quadro e vejo atrás destas figuras outras figuras e outras gerações»⁵⁶. Caratteristico, a questo riguardo, il ricorso al verbo *fixar* (es. «Duas impressões se fixam no meu espírito para sempre»)⁵⁷, che (come poi in *As Ilhas Desconhecidas*) rivela l'anelito volto

⁵¹ Ivi, pp. 134-136.

⁵² Cfr. P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, cit., p. 32.

⁵³ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 138.

⁵⁴ Ivi, p. 93.

⁵⁵ G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 2000, p. 222.

⁵⁶ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 144.

⁵⁷ Ivi, p. 182.

a trattenere nel ricordo le evanescenti impressioni dei sensi, ricollegandosi al *Leitmotiv*, che attraversa tutta l'opera, del segno indelebile lasciato nella memoria del viaggiatore da alcune delle esperienze poi trasposte sulla pagina (tra gli esempi: il commovente incontro, a Peniche, con le piccole allieve di una scuola di ricamo e, per opposte ragioni, la sanguinosa mattanza dei tonni in Algarve)⁵⁸.

Sul versante dei passaggi che pongono in evidenza, al contrario, la ricettività passiva dell'osservatore nei confronti del paesaggio contemplato, si possono citare, quali elementi caratteristici: 1) il peculiare impasto di astratto e concreto nelle espressioni che esibiscono il coinvolgimento degli organi, fisici o spirituali, della percezione: «E só ao fim da tarde é que consigo chegar a Âncora, com dois jactos de azul metidos pelos olhos dentro»⁵⁹, «Ficam-me na retina uma igreja branca [...] e a verde solidão dos pinheiros»⁶⁰, «Tenho a alma a escorrer tintas estranhas»⁶¹; 2) la congiunzione di participio passato (riferito al soggetto paziente) e aggettivo sostantivato (che conferisce individualità autonoma alla sensazione) atta a rendere l'imporsi inarrestabile di un'impressione cromatica – in particolar modo la tonalità azzurra predominante nell'opera – negli enunciati in cui il viaggiatore si dichiara «encharcado de azul»⁶², «extasiado e embebido de azul», «abismado em azul e atascado em azul»⁶³; e infine: 3) il motivo dello spettatore che si arrende, con dolce rassegnazione, all'intensità soggiogante degli impulsi sensoriali, rimarcato anche attraverso il ricorso a figure come lo zeugma e la *correctio*: «Estes factos insignificantes impressionaram-me para sempre a retina e a alma»⁶⁴, «Sento-me no planalto e olho. Olho, não é bem – trespasso-me. Trespasso-me de cor, de luz, de amplidão»⁶⁵. A insegna di questa seconda modalità esperienziale si potrebbe così adibire il verbo *entranhar-se*, ricorrente in asserzioni inerenti al processo pressoché involontario di compenetrazione e assorbimento, nella coscienza individuale, dell'oggetto esperito, come possono dimostrare due esempi che, significativamente, alludono al profondo segno impresso, nello spirito dell'autore, dalla fisionomia della sua terra natale: «E no entanto reconheço que essa foi a melhor parte da minha existência, minuto único de saudade em que a luz se suspende e o universo se entranha para sempre na alma»⁶⁶; «Este cheiro a alcatrão vou levá-lo nas

⁵⁸ Ivi, pp. 130, 180 *passim*.

⁵⁹ Ivi, p. 53.

⁶⁰ Ivi, p. 55.

⁶¹ Ivi, p. 84.

⁶² Ivi, p. 81.

⁶³ Ivi, p. 131.

⁶⁴ Ivi, p. 42.

⁶⁵ Ivi, p. 133.

⁶⁶ Ivi, p. 43.

narinas para a cova; esta paisagem – mar, rio e céu – entranhou-se-me na alma, não como paisagem, mas como sentimento»⁶⁷.

Come già rivelano alcune delle citazioni riportate, accanto alle forme verbali della prima persona singolare, si segnala (quale ulteriore, inequivocabile indice di soggettivismo) la presenza, nel testo, di una più ampia gamma di deittici, ovvero, non è forse inutile ricordarlo, di «elementi linguistici che ancorano l'enunciato al contesto spazio-temporale e ai protagonisti dell'atto comunicativo»⁶⁸. Alla deissi personale si possono ricondurre, così, anche i frequenti appelli ai lettori-interlocutori, mentre non mancano i contrassegni relativi all'ambito spaziale e temporale. Esemplificando in ordine sparso: «*Além é o Cabedelo e o mar desfeito em pó azul*»⁶⁹; «*Esperem...*»⁷⁰; «*Mais cor agora...*»⁷¹; «*Deixo esta manhã Viana*»⁷²; «*Reparem [...]*»⁷³; «*Coloquem estas figuras [...]*»⁷⁴; «*É este o momento em que começa a aparecer o azul e que convém anotar*»⁷⁵; «*É aqui que se pescam as melhores tainhas*»⁷⁶; «*Tenho diante de mim o fulvo areal*»⁷⁷, ecc.

7. Fluidità

Intimamente connesso all'adozione di una prospettiva soggettiva è anche il rilievo acquisito da ciò che abbiamo precedentemente definito «fluidità», alludendo al fatto che gli spaccati descrittivi inseriti nel testo non parrebbero tanto mirare a un'enumerazione calligrafica e minuta di referenti atomizzati e discreti, quanto alla registrazione di sensazioni che liberamente trascolorano una nell'altra.

Entrando più nel dettaglio, al vettore della fluidità si direbbe possibile ricondurre, principalmente, tre orientamenti espressivi, dotati di caratteristiche individuali ma al tempo stesso tra loro complementari e interagenti: la predilezione per una fenomenologia del vago e dell'indefinito, a scapito di una visione che consideri gli oggetti della rappresentazione circoscritti entro contorni d'inequivocabile nitidezza; la comunicazione e commistione tra diverse sfere sensoriali (sinestesia) e tra piani semantici differenziati (in particolare modo tra astratto e concreto); infine la tendenza, decisiva, a svincolare

⁶⁷ Ivi, p. 44.

⁶⁸ C. Marellò, *Deissi*, in Beccaria, *Dizionario*, cit., p. 212.

⁶⁹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 43.

⁷⁰ Ivi, p. 47.

⁷¹ Ivi, p. 49.

⁷² Ivi, p. 55.

⁷³ Ivi, p. 72.

⁷⁴ Ivi, p. 80.

⁷⁵ Ivi, p. 81.

⁷⁶ Ivi, p. 87.

⁷⁷ Ivi, p. 92.

le sensazioni dal loro referente immediato e a considerare le qualità connotative come indipendenti, fino a un certo punto, dal loro specifico oggetto.

Incominciamo, dunque, dagli elementi che testimoniano dell'affermarsi di una prassi descrittiva che parrebbe avvicinarsi a «la technique tachiste et le *non finito* de pochade» dei quadri di Monet o di Pissarro⁷⁸. Occorrerà anzitutto ricordare, a tal proposito, la registrazione, in sede descrittiva, di valori cromatici veicolati da sintagmi che danno corpo a una visione di suggestiva imprecisione e indefinitezza, come dimostra la ricorrenza di sostantivi quali *mancha*, *nódoa*, *pó*, *poalha*, *poeira* e affini, in casi come: «pó azul»⁷⁹, «poeira verde»⁸⁰, «poalha de oiro»⁸¹, «manchas escuras dos pinheiros»⁸², «borrão azul»⁸³, «laivos verdes»⁸⁴, «pó esbranquiçado»⁸⁵, «nódoa rosa»⁸⁶, ecc.

Si può anche menzionare, a tal proposito, la particolare frequenza con cui l'autore ricorre a verbi associati all'idea di evanescenza e deliquescenza (*evair-se*, *desfazer-se*, *empalidecer*, *desmaiar*, *esmorecer*, *desvanecer-se*...), il cui diffuso impiego nell'opera parrebbe, se ancora fosse necessario, conferirle pieno diritto di cittadinanza nel «frantumato e vaporoso mondo degli impressionisti», «innamorati», secondo la suggestiva formula di Giovanni Macchia, «di ciò che fugge e scompare»⁸⁷. Avremo allora, per limitarci a esempi tratti dal secondo capitolo del libro: l'equiparazione tra Caminha e «um sonho doirado que [...] se vai esvair na atmosfera»⁸⁸; l'immagine di una scogliera «a desfazer-se em espuma»⁸⁹, o ancora la visione di un promontorio massiccio («morro espesso») che «empalidece e desmaia»⁹⁰. Caratteristico, a questo riguardo, anche l'impiego della preposizione *em* per introdurre il risultato di un processo di dissoluzione: «a claridade se dilui em neblinas»⁹¹; «O rio azul, depois diáfano e cor de cinza, desfez-se em violeta»⁹²; «No alto o azul, no fundo o mar que desmaia e se dissolve em oiro no horizonte»⁹³.

⁷⁸ B. Vouilloux, *L'Impressionnisme littéraire: une révision?*, «Poétique», 121, 2000, p. 64.

⁷⁹ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 43.

⁸⁰ Ivi, p. 47.

⁸¹ Ivi, p. 49.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 84.

⁸⁴ Ivi, p. 94.

⁸⁵ Ivi, p. 95.

⁸⁶ Ivi, p. 155.

⁸⁷ G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Rizzoli, Milano 1992, p. 33.

⁸⁸ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 51

⁸⁹ Ivi, p. 53.

⁹⁰ Ivi, p. 55.

⁹¹ Ivi, p. 47.

⁹² Ivi, p. 50.

⁹³ Ivi, p. 93.

Per quello che concerne il secondo punto indicato, non mancano, nell'opera di Brandão, nemmeno gli esempi di un abile ed efficace utilizzo della commistione sinestetica tra diverse sfere sensoriali, che si affaccia nelle annotazioni in cui l'autore rende conto, tra l'altro, dei «tons escorregadios e metálicos» riflessi dalle squame dei pesci⁹⁴, del «silêncio húmido» della laguna di Aveiro⁹⁵ o del «clamor negro e spesso» dell'oceano notturno⁹⁶. Casi analoghi a quelli in cui la preminenza concessa all'elemento luminoso si sposa alla percezione di aromi, suoni e persino sapori: «a luz agonizando exala-se como um perfume»⁹⁷, «uma luz que é silêncio ao mesmo tempo»⁹⁸, «o figo preto de enxaire que se mete na boca e sabe a mel e a luz perfeita»⁹⁹.

D'altra parte, la mescolanza e compenetrazione può interessare, a questo riguardo, non solo diversi ambiti sensoriali, ma, più in generale, distinti piani semantici, come avviene nel caso dell'urto, ripetutamente ricercato e assaporato nelle pagine di *Os Pescadores*, di astratto e concreto: tratto ricorrente in tutta l'opera brandoniana e che ha nella figura dello zeugma la sua realizzazione paradigmatica. Se ne ricordi almeno qualche caso, spigolato nella copiosa messe di occorrenze: «[...] as mãos ágeis iam tecendo ternura e espuma do mar...»¹⁰⁰, «Estes factos insignificantes impressionaram-me para sempre a retina e a alma»¹⁰¹, «É um rebramir que acaba sempre na mesma nota profunda – u-u-u, que entra pela terra e pelas almas dentro»¹⁰². Formule affini, nello sposare astrazione e concretezza, ai costrutti in cui la trasposizione delle diverse gradazioni coloristiche ed emotive del paesaggio è affidata a sostantivi astratti che vengono a saldarsi ad aggettivi di natura cromatica: «sonolência doirada»¹⁰³, «sonho verde»¹⁰⁴, «imensa vida azul»¹⁰⁵ e ancora, con ipallage, «verde solidão dos pinheirais»¹⁰⁶.

Riguardo, infine, alla terza direttrice espressiva su cui interessa, qui, richiamare l'attenzione, vale la pena di evocare il penetrante giudizio con cui il critico francese Jules-Antoine Castagnary delineò precocemente, in un articolo dell'aprile 1874, il carattere peculiare degli artisti e delle re-

⁹⁴ Ivi, p. 49.

⁹⁵ Ivi, p. 79.

⁹⁶ Ivi, p. 46.

⁹⁷ Ivi, p. 113.

⁹⁸ Ivi, p. 135.

⁹⁹ Ivi, p. 182.

¹⁰⁰ Ivi, p. 40.

¹⁰¹ Ivi, p. 42.

¹⁰² Ivi, p. 115.

¹⁰³ Ivi, p. 41.

¹⁰⁴ Ivi, p. 53.

¹⁰⁵ Ivi, p. 152.

¹⁰⁶ Ivi, p. 55.

alizzazioni dell'allora nascente movimento impressionista: «Ils sont impressionnistes en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produit par le paysage»¹⁰⁷.

In *Os Pescadores* si può infatti riscontrare, a più riprese, questa stessa autonomia delle impressioni sensoriali rispetto al loro referente concreto, che si traduce, a livello stilistico, nell'impiego, con questa specifica finalità espressiva, di sostantivi astratti e aggettivi sostantivati, in espressioni come: «So vejo manchas [...] e a agitação que se precipita e acelera os gestos confundidos»¹⁰⁸; «as noites sem lua [...] em que se distingue a brancura voluptuosa das casas»¹⁰⁹; oppure: «Vive-se extasiado e embebido em azul [...]»¹¹⁰; «as casinhas [...] esparsas num verde amarelado...»¹¹¹; «O azul entontece»¹¹², ecc.

Quando, ad esempio, Brandão asserisce: «Olho pela última vez a brancura imaculada dos terraços»¹¹³, non è difficile comprendere che l'oggetto della visione non è qui rappresentato principalmente da un oggetto fisico (i terrazzi), ma da una specifica qualità sensibile cui questo oggetto è subordinato (in questo caso il suo candore, «brancura»). Qualcosa di simile avviene anche in un enunciato come: «Uma hesitação na marcha e logo nos entramos na agitação infinita [...]»¹¹⁴, in cui il mare, in quanto elemento reale, si eclissa per lasciare spazio agli elementi connotativi del dinamismo e della sterminatezza che lo contraddistinguono (divenendo così «agitação infinita»). L'utilizzo di un sostantivo astratto (cui si lega il determinante) permette infatti allo scrittore di evocare l'oggetto rappresentato senza nominarlo, privilegiando soltanto quelle qualità che lo colpiscono con maggiore impatto emotivo, secondo un procedimento già sottilmente analizzato da Gustave Lanson a proposito di un affine passaggio dei *Travailleurs de la Mer* di Victor Hugo¹¹⁵.

A ciò si può aggiungere che lo svincolamento delle sensazioni rispetto al loro referente può anche interagire con il procedimento, già esaminato in

¹⁰⁷ Apud Vouilloux, *L'Impressionnisme littéraire*, cit., p. 69.

¹⁰⁸ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 179.

¹⁰⁹ Ivi, p. 182.

¹¹⁰ Ivi, p. 131.

¹¹¹ Ivi, p. 152.

¹¹² Ivi, p. 53.

¹¹³ Ivi, p. 173.

¹¹⁴ Ivi, p. 46.

¹¹⁵ Lanson osserva, infatti: «Le mot abstrait dégage, illumine l'aspect des choses que l'écrivain veut considérer; il tire au premier plan la qualité qui seule importe parmi le faisceau de qualités dont le total constitue l'être ou la chose». E soffermandosi, in particolare, sul costruito «des jets de fracas», con cui Hugo allude al fragoroso movimento delle onde marine, formula una riflessione che si potrebbe ben adattare anche al sopraccitato esempio brandoniano: «L'eau qui est la matière du phénomène disparaît; l'artiste ne retient que les deux qualités qui la représentent en s'unissant; l'élan et le bruit»; G. Lanson, *L'Art de la Prose*, cit., pp. 240-241.

precedenza, della scansione graduale, per tappe, dell'esperienza sensoriale, dando adito a un peculiare fenomeno di sdoppiamento o rifrazione, in virtù del quale la registrazione delle qualità sensibili di un oggetto si trova a precedere e introdurre la precisazione della sua effettiva natura, conformando la descrizione paesistica a una «notation analytique qui semble reproduire les étapes de la découverte du site par l'œil»¹¹⁶.

Si tratta di una strategia descrittiva che affiora già, circa un ventennio prima di *Os Pescadores*, nella *História do Batel «Vai com Deus»* (1901) pubblicata dall'autore sulla rivista *Brasil-Portugal*: «Uma claridade tremeluz – é Espinho [...]»¹¹⁷. Strategia che si ritrova, poi, pressoché inalterata, nel testo del '23: «Na poalha de oiro que cai do céu, descubro um risco indeciso: è a terra. [...] Um areal doirado, um ponto branco que estremece – o Senhor da Pedra»¹¹⁸, oppure: «À luz da lanterna remexem sombras indecisas. São os homens que se deitam nos bancos ou no fundo do cavername [...]»¹¹⁹. È dunque evidente, qui, la continuità con le cronache giornalistiche apparse circa due decenni prima, rispetto a cui va comunque segnalato l'insinuarsi di un sospetto di illusorietà che talvolta incide più radicalmente, nell'opera in esame, sull'affidabilità delle impressioni sensoriali: «Por fim dois ou três toques para as montes ensaboados, muito ao longe, e um outro, lilás, para um ponto que tremeluz e é talvez Esposende, ou talvez não exista...»¹²⁰.

8. *Os Pescadores* e l'impressionismo

In diversi studi critici dedicati a *Os Pescadores* si è ritenuto di poter ricondurre il testo del '23 a un'estetica di stampo impressionista. Aquilino Ribeiro ha così parlato, fin dal 1949, dell'«impressionismo atlântico» che contraddistinguerebbe lo scritto di Brandão, seguito in ciò da Manuel Mendes (che ha attribuito all'autore la realizzazione di: «marinhas [...] do mais sábio e puro Impressionismo»), e più tardi, da José Cardoso Pires, secondo cui: «a cor e as transparências aliam-se no impressionismo desta escrita deslumbrante»¹²¹. In tempi più recenti, tra le pagine del brillante studio posto a introduzione della più recente riedizione dell'opera, Vítor Viçoso ha nuovamente notato, poi, che l'autore portoghese procede, nella rappresentazione del paesaggio

¹¹⁶ Dubois, *Romanciers*, p. 36.

¹¹⁷ R. Brandão, *História do Batel «Vai com Deus» e da Sua Companhia*, in Id., *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 193.

¹¹⁸ R. Brandão, *Os Pescadores* (edição de V. Viçoso e L.M. Gaspar), cit., p. 49.

¹¹⁹ Ivi, p. 46.

¹²⁰ Ivi, p. 55.

¹²¹ Si veda A. Ribeiro, *Perfil breve de Raul Brandão*, in Id., *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, Bertrand, Lisboa 1975, p. 189; M. Mendes, *Lembrança de Raul Brandão*, in R. Brandão, *Os Pescadores*, Estudos Cor, Lisboa 1957, p. 14; J. Cardoso Pires, *Ler o Mar*, in R. Brandão, *Os Pescadores*, Editorial Comunicação, Lisboa 1986, p. 15.

costiero, «como se a sua escrita se orientasse em função de um gesto pictórico de matriz impressionista»¹²².

Possiamo allora chiederci, a questo punto, se gli elementi emersi dalla nostra analisi possono offrire qualche conferma a una caratterizzazione che è del resto già emersa, a più riprese, nel corso della nostra stessa trattazione e che ha goduto, fino a questo momento, di una così ampia e consensuale fortuna critica. Ma, ancora prima, è forse il caso di domandarci a cosa si riferisce, concretamente, l'applicazione della categoria di impressionismo in ambito letterario.

Va osservato, a questo riguardo, che il termine *impressionismo* si è affermato, nell'ambito degli studi letterari, soprattutto a partire dalla Francia, dove è stato applicato alle opere di autori quali Alphonse Daudet, Pierre Loti o i fratelli Goncourt, trovandosi tuttavia spesso a competere o interagire con proposte terminologiche concorrenti, come quella di *écriture artiste* (introdotta dallo stesso Edmond de Goncourt nella prefazione al romanzo *Les Frères Zemganno*; 1879) o, più tardi, quella di *instantanéisme*, proposta da Jacques Dubois nel 1963¹²³.

Un intervallo di tempo di appena cinque anni separa, del resto, l'originario utilizzo del termine in riferimento alla scuola pittorica di Monet e compagni (1874) e la sua prima applicazione in sede di analisi letteraria, nell'ambito di uno studio su *Les Rois en exil* di Daudet, pubblicato nel 1879 da Ferdinand Brunetière, secondo cui «l'impressionnisme dans le roman» corrisponderebbe essenzialmente a «une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire»¹²⁴. Dopo Brunetière, altri commentatori hanno ripreso il paradigma della trasposizione in letteratura di procedimenti pittorici, come nel caso di Paul Bourget, che, nel 1881, a proposito di *En ménage* di Huysmans, riconduce acutamente la valorizzazione del dato connotativo a una questione di visione, accennando già al principale procedimento in cui si traduce, a livello stilistico, il primato della sensazione, ovvero l'evidenziazione autonoma delle qualità di un oggetto attraverso il ricorso ad aggettivi sostantivati e sostantivi astratti:

¹²² V. Viçoso, *A pedra a desfazer-se em espuma*, in Brandão, *Os Pescadores*, edição de Vítor Viçoso e Luis Manuel Gaspar, p. 15.

¹²³ Per un quadro generale sull'applicazione della categoria di impressionismo nell'ambito della critica letteraria si rimanda ai contributi di Bernard Vouilloux e Paola Paissa: B. Vouilloux, *L'«Impressionnisme littéraire»*; P. Paissa, *La scrittura «impressionista» tra Naturalismo e Simbolismo. «Le Ventre de Paris» di Émile Zola*, in S. Cigada e M. Verna (a cura di), *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Atti del Convegno Università Cattolica di Milano, 8-11 marzo 2000, Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 349-378. Si confronti anche, a tal riguardo B.J. Gibbs, *Impressionism as a literary movement*, «The Modern Language Journal», XXXVI, 4, April 1952, pp. 175-183.

¹²⁴ F. Brunetière, *L'impressionnisme dans le roman*, in Id., *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, Paris, 1883, p. 88.

N'est-il pas vrai que l'écrivain a vu des objets, non plus leur ligne, mais leur tache, mais l'espèce de trou criard qu'ils creusent sur le fond uniforme du jour, et qu'alors la décomposition presque barbare de l'adjectif et du substantif s'est faite comme d'elle-même: – les noir de casquettes... les coups de rouge des gilets...?¹²⁵

L'impiego di sostantivi astratti, soprattutto nella forma plurale (un elemento che già emergeva nei passaggi di Daudet commentati da Brunetière), verrà poi valorizzato, come caratteristico tratto impressionista, da studiosi come Ferdinand Brunot, o, in tempi più recenti, Alain Pagès, mentre Henri Mitterand, commentando un brano dei fratelli Goncourt, è ritornato (precisandola) all'intuizione di Bourget, notando che, in un romanzo come *Charles Demailly*: «l'essentiel est pour l'écrivain de fixer sur sa page, comme le peintre sur sa toile, certaines qualités de la vision, la substance de cette vision passant au second plan»¹²⁶.

Lo stesso Mitterand, poi, passando ad analizzare alcuni affini passaggi di Daudet, ha anche notato che «la préoccupation de l'écrivain devient alors [...] de fixer les instantanés les plus suggestifs sans pour autant immobiliser le flux de la durée»¹²⁷, ricollegandosi in questo caso alla già menzionata formula di Charles Bally, per cui l'impressionismo si identifica con una tendenza psicologica, chiaramente orientata in senso soggettivistico, per cui «el espíritu queda preferentemente adherido a la impresión inicial y se absorbe en ella»¹²⁸. Idea, questa, che verrà poi ripresa e magistralmente sviluppata nello studio, qui più volte ricordato, di Jacques Dubois sui *Romanciers français de l'Instantané*.

Da questa rapida carrellata di pareri critici risulta insomma, ed è ciò che a noi più interessa, che i caratteri formali e i procedimenti stilistici con maggiore frequenza e insistenza messi in luce negli studi sull'impressionismo in letteratura si direbbero effettivamente trovare puntuali riscontri in quelli emersi dal nostro esame del testo di Brandão. Segni distintivi dell'impressionismo letterario sarebbero, infatti, ricapitolando: la segmentazione dell'esperienza in una sequenza di momenti che conservano la freschezza e la dinamicità dell'impressione immediata, l'adozione di un punto di vista soggettivo e la rilevanza autonoma concessa alle sensazioni.

Alla luce di queste ultime considerazioni, possiamo quindi affermare che i risultati della nostra analisi confermano la legittimità dell'impiego

¹²⁵ P. Bourget, *Paradoxe sur le couleur*, in D. Riout (textes réunis et présentés par), *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, Paris 1989, p. 319.

¹²⁶ Si veda F. Brunot, *La pensée et la langue*, Masson, Paris 1953, p. 97; A. Pagès, *L'écriture artiste*, «L'École des lettres», 8, mars 1992, pp. 9-22; e infine H. Mitterand, *De l'écriture artiste au style décadent*, in G. Antoine et R. Martin (sous la direction de), *Histoire de la langue française (1880-1914)*, CNRS, Paris 1985, p. 468.

¹²⁷ Ivi, p. 469.

¹²⁸ Bally, *Impresionismo y gramática*, cit., p. 3.

della categoria di impressionismo a proposito di *Os Pescadores*, a patto che tale impiego non si limiti a un accostamento tanto suggestivo quanto generico, ma cerchi di sostanziarsi nell'individuazione e nell'apprezzamento di tratti stilistici ben verificabili come quelli, qui privilegiati, di fluidità, soggettività, dinamismo e immediatezza.

IV PARTE

Problemi traduttologici e Studi linguistici

Sobre a (im)possibilidade tradutológica do texto proverbial. Do livro *Fernando Pessoa – provérbios portugueses**

Carla Marisa da Silva Valente

Universidade de Turim, Universidade de Florença, Universidade de Aveiro

Enquadramento conceptual

O conceito de noção, em linguística, define-se como um «conjunto de propriedades físico-culturais que absorvemos através da nossa atividade e que se situa entre a articulação do linguístico e do não linguístico a um nível de representação híbrido»¹.

No léxico de linguística de Culioli, a noção é o gerador de unidades lexicais, um termo usado para referir conjuntos de propriedades heterogéneas que cobrem aspetos específicos da vida biológica, física e cultural de cada ser humano. A noção culioliana pode ser lexical, gramatical ou compósita. A noção lexical tem um caráter predicativo e apresenta, de forma integral, a definição metalinguística proposta. Já a noção gramatical está relacionada com questões temporais, modais, quantitativas e qualitativas. Por sua vez, a noção compósita representa a união das outras duas. Antoine Culioli sublinha a importância de refletir sobre a interpretação do termo como um conjunto de propriedades físico-culturais. O domínio nocional é apresentado por Antoine Culioli como um conjunto de virtualidades, uma ocorrência abstrata de uma noção. Trata-se da forma como usamos uma noção numa frase. Segundo o referido autor, este conceito pode ser interpretado, especificamente, como um conjunto de ocorrências nocionais possíveis, descritas nos termos de uma estrutura matemática abstrata².

Como objeto empírico, o enunciado é o resultado de um proferimento como construção teórica, de uma série de análises metalinguísticas.

* Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, 2010.

¹ A. Culioli, *L'arco e la freccia. Scritti scelti*, Il Mulino, Bologna 2014.

² Ivi, pp. 270-272.

Este conceito pode ser definido, também, como um dado empírico pejado de teoria³.

Ao estilo de construção do enunciado dá-se o nome de enunciação. Este termo emprega-se no contexto de operações da linguagem em que a análise metalinguística se adquire a partir do tecido formal do enunciado⁴. Segundo Valette⁵, a enunciação culioliana é um processo de construção do sentido. Para Benveniste:

A enunciação identifica-se com o próprio ato. Essa condição, porém, não se dá no sentido do verbo: é a “subjetividade” do discurso que a torna possível. Pode ver-se a diferença substituindo-se *je jure* por *il jure*. Enquanto *je jure* é um compromisso, *il jure* é apenas uma descrição, no mesmo plano de *il court*, *il fume* [= “ele corre, ele fuma”]. Vê-se aqui, em condições próprias dessas expressões, que o mesmo verbo, segundo seja assumido por um “sujeito” ou esteja colocado fora da “pessoa”, toma um valor diferente. É uma consequência do fato de que a própria instância de discurso que contém o verbo apresenta o ato, ao mesmo tempo em que fundamenta o sujeito. Assim, o ato é cumprido pela instância e enunciação do seu “nome” (que é *jurar*), ao mesmo em que o sujeito é apresentado pela instância de enunciação do seu indicador (que é “eu”)⁶.

O *énonciateur*, segundo Antoine Culioli (2014), é o autor empírico do discurso, “uma entidade formal abstrata⁷. Este termo é usado em referência a uma construção teórica de ordem metalinguística e associado ao coenunciador⁸. Este configura-se como uma imagem abstrata de um interlocutor que intervém na formação do enunciado ou um ator que participa na construção de um determinado enunciado. Por conseguinte, existe uma diferença significativa entre o coenunciador, o colocutor e o interlocutor, dado que categorizam figuras distintas na formação do enunciado⁹. Como sugere ainda Culioli, “il co-énonciatore può essere ricondotto alla relazione di sé con se stesso, come sé rispetto a un altro sé e che è se stesso”¹⁰.

Ponderando a esta breve síntese das noções básicas do léxico da linguística de Culioli (2014), constatamos ser de crucial importância a interpretação do termo noção, sendo que o mesmo pode mudar, consoante a Época, a

³ Ivi, pp. 273-274.

⁴ Ivi, p. 275.

⁵ M. Valette, *Actualisation et énonciation : retour sur une gémellité problématique*, “History of Linguistics in Texts and Concepts – Geschichte der Sprachwissenschaft in Texten und Konzeptionen”, 15-17 novembre 2001, Potsdam (Allemagne) Gerda Haßler, Gesina Volkmann (Eds.), Nodus Publikationen, Münster, 2 vols., 2004, pp. 813-821.

⁶ É. Benveniste, *Problemas de linguística geral I*, Campinas 1988, pp. 292-293.

⁷ Ivi, p. 275.

⁸ Ivi, p. 113.

⁹ Ivi, pp. 264-265.

¹⁰ Ivi, p. 10.

cultura e o ambiente ao qual está relacionado. Por isso, numa tradução paremiológica revela-se essencial a influência cronológica, cultural e situacional. É igualmente pertinente observar o enunciado considerando a interpretação de uma noção no próprio ato comunicativo. O enunciador e o coenunciador intervêm na forma do enunciado de acordo com a carga cultural de cada um.

○ provérbio e a tradução

A tradição oral representa a voz da sabedoria que herdamos dos nossos antepassados. Mesmo sem nos apercebermos, através desta conseguimos reunir fontes de conhecimento incríveis que seguimos ao longo da nossa vida. É o caso dos provérbios.

Pelo dicionário da língua portuguesa da Porto Editora, o provérbio é definido como uma «sentença moral; uma máxima; um rifão; um ditado; um anexam»¹¹. Tendo um dom artificioso de transmitir verdades concisas, o provérbio apresenta-se como um termo de difícil definição. Como aduz Gabriela Funk, por um lado, existem teóricos que apresentam definições pormenorizadas sobre o provérbio, por outro, há aqueles que consideram impossível defini-lo¹².

Existe uma multiplicidade de problemas práticos e teóricos no que diz respeito à tradução do texto proverbial. Os provérbios, ao revelarem a sua natureza moralizante são geralmente usados para esclarecer algo na comunicação dentro de uma determinada situação quotidiana, no entanto, podem ser interpretados de forma quixotesca e, se não forem assimilados num contexto, podem não ser realmente, compreendidos. Sendo o provérbio um enunciado específico de uma língua, este envolve uma dimensão superior à palavra, sobretudo valores culturais, pelo que, nem sempre se consegue verter, na perfeição, noutra idioma.

A tradução do enunciado proverbial deve refletir o conteúdo da mensagem da forma mais clara e familiar possível, reelaborando e manipulando o texto de partida da forma mais coerente possível. O ato de traduzir implica uma apresentação equilibrada dos preceitos de um enunciado original num outro código linguístico e, para que funcione, o tradutor deve recorrer a estratégias distintas de acordo com o texto com que se depara. Quando se trata de traduzir provérbios, a opção ideal é a de encontrar um equivalente na língua de chegada, o que por vezes não é exequível. Cultores das mais variadas áreas da linguística têm apresentado estudos científicos sobre a tradução da linguagem metafórica e a importância da tradução por equivalência, nomea-

¹¹ J. Costa, *et al.*, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, Porto 1998.

¹² G. Funk, *A função do provérbio em português e em alemão: análise contrastiva de um corpus de provérbios contextualizados*, Tese de Doutoramento, Universidade dos Açores 1993, p. 14.

damente Jakobson¹³, Eugene Nida¹⁴, Mona Baker¹⁵, Werner Koller¹⁶, Fawcett¹⁷, Amparo Hurtado Albir¹⁸, Anthony Pym¹⁹ e Jeremy Munday²⁰, entre outros.

Quando o tradutor se depara com enunciados específicos da tradição oral de uma determinada cultura, a sua pretensão é a de encontrar um equivalente tradutório harmonioso e consonante na língua de chegada. Contudo, em muitos casos, só mudando completamente a estrutura linguística e lexical do enunciado e/ou reescrevendo a mensagem proverbial de acordo com as instâncias do texto de partida absorvendo os elementos culturais patentes é que se consegue transmitir a essência do mesmo. De acordo com os estudos de Peter Newmark²¹, existe uma série de procedimentos tradutivos que se distinguem entre si: tradução por transcrição; tradução literal; sinonímia lexical: tradução com um equivalente na língua de chegada; transposição; modulação; compensação, equivalência cultural, etiquetas tradutivas, definições, paráfrases, expansão, contração, reformulação de períodos, melhoramentos, e binómio tradutivos²². Como ressaltam Peter Newmark e Amparo Hurtado Albir, o método de tradução mais adequado na tradução proverbial é o da equivalência, dado que acontece a substituição de um segmento linguístico por um equivalente funcional.

Também Mona Baker já tinha apontado como primeira estratégia para traduzir provérbios e outras expressões de carácter idiomático, a utilização de um equivalente com o mesmo sentido e a mesma forma. Como aduz, o ato de traduzir a linguagem metafórica «involves using an idiom in the target language which conveys roughly the same meaning as that of the source-language idiom and, in addition, consists of equivalent lexical items. This kind of match can only occasionally be achieved»²³. Todavia, confirma que nem

¹³ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Reuben Brower (ed.), *On Translation*, OUP, New York 1959.

¹⁴ E. Nida, *The Theory and Practice of Translation*, E.J. Brill, Leiden 1969.

¹⁵ M. Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London 1992.

¹⁶ W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Uni-TB, Heidelberg 1992.

¹⁷ P. Fawcett, *Translation and language: linguistic theories explained*, St. Jerome, Manchester 1997.

¹⁸ A.H. Albir, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Cátedra lingüística, Madrid 2001.

¹⁹ A. Pym, *Exploring Translation Theories*, Routledge, London & New York 2010.

²⁰ J. Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, London and New York 2012.

²¹ P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi* (tradução de Flavia Frangini), Garzanti, Milano 1988.

²² Ivi, pp. 64-67.

²³ M. Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London 1992, p 72. «Esta estratégia envolve utilizar um idiomatismo na língua-alvo que transmita aproximadamente o mesmo sentido do idiomatismo da língua-fonte e, além disso, consista em itens lexicais equivalentes. Esse tipo de combinação pode ser obtida apenas ocasionalmente» (Tradução da autora do artigo).

sempre se consegue adotar a tradução por equivalência, e por isso, o tradutor é obrigado a recorrer a outros métodos ou técnicas tradutológicas.

Amparo Hurtado Albir expõe as seguintes técnicas de tradução: 1) adaptação – substituição de um elemento cultural por outro da cultura de chegada; 2) ampliação linguística – adição de elementos linguísticos; 3) amplificação – introdução de elementos que não constavam no original; 4) decalque: tradução literal de um elemento estrangeiro; 5) compensação – introdução, em outro lugar do texto, de um elemento que não se pôde manter em sua localização original; 6) compressão linguística – oposta à ampliação, trata de sintetizar elementos linguísticos; 7) criação discursiva – é a introdução de um equivalente que, fora do contexto, seria imponderável; 8) descrição: substituição de um termo por sua descrição; 9) elisão – ausência de informação que constava no original; 10) equivalente consagrado – uso de um termo reconhecido como equivalente ao original; 11) generalização – uso de um termo mais geral na língua meta; 12) modulação – uso de elemento linguístico que acarreta em mudança de ponto de vista; 13) particularização – uso de um termo mais preciso na língua meta; 14) empréstimo – incorporação no texto traduzido de uma palavra ou expressão da língua original, pode ocorrer com ou sem modificação na grafia; 15) substituição – tradução de elementos linguísticos por elementos paralinguísticos; 16) tradução literal – tradução palavra por palavra; 17) transposição – mudança da categoria gramatical do conceito traduzido²⁴.

Para esta catedrática de tradutologia, não há dúvida que ao abordar a equivalência, se invoque um tema complexo e por isso, impossível de se explicar numa base unicamente linguística. É prioritária uma visão do conceito considerando o intercâmbio comunicativo e dinâmico que caracteriza a tradução²⁵. Segundo a autora, o termo “equivalência” pode ser adotado para referir a relação estabelecida entre tradução e o texto original, pressupondo sempre a existência de uma forte ligação entre eles, condicionada pela respetiva situação comunicativa²⁶. A autora faz alusão ao caráter relativo da equivalência que recebe a influência de diversos fatores que podem ser: o contexto linguístico e textual, o género textual, o contexto socio-histórico da tradução e a modalidade de tradução adotada. Para Hurtado Albir²⁷, «la búsqueda de equivalencias no consiste en una reactivacion de equivalencias preestablecidas»²⁸, portanto, é-nos confirmado, mais uma vez, que o tradutor deve sempre ter em conta as várias premissas situacionais com que se depara.

²⁴ A.H. Albir, *Clasificación y descripción de la traducción*, in *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 43-95.

²⁵ Cfr. A.H. Albir, *Traducción y Traductología*, cit., p. 207.

²⁶ Ivi, pp. 208-209.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 207.

Sendo que, segundo Hurtado Albir²⁹, «no podemos adjudicar la noción de equivalência a planteamientos lingüísticos estáticos y conviene plantearse su definición en el seno del intercambio comunicativo dinámico que es la traducción»³⁰, as traduções da linguagem idiomática devem dar primazia à transmissão da índole da mensagem e só depois a outros aspetos a ter em conta na elaboração de uma tradução de tipo paremiológico. Por outras palavras, um texto bem traduzido deverá ser naturalmente equivalente ao texto original, trazendo o mesmo efeito preceptivo e emotivo ao recetor da língua de chegada. No entanto, a própria Amparo Hurtado Albir³¹ assume que a reação dos recetores nunca será idêntica, uma vez que os contextos culturais e históricos são diferentes.

Dentro das várias estratégias de tradução e das várias propostas de métodos de tradução, no caso do texto proverbial, a tradução por equivalência (equivalente consagrado), sugerida por Amparo Hurtado Albir, é a de nossa preferência. Apresentamos, em seguida, a tradução de 36 provérbios recolhidos por Fernando Pessoa, em 1914, posteriormente publicados por Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari no livro *Fernando Pessoa – provérbios portugueses* (2010). Para a elaboração da tradução, recorreremos a uma bibliografia aproximativa cronologicamente com o período histórico em que a recolha de Fernando Pessoa foi elaborada.

Após o estudo de propostas de categorização de técnicas tradutórias presentes na bibliografia sobre a qual nos apoiámos, elegemos seguir, sempre que possível, a metodologia tradutológica seguida por Amparo Hurtado Albir que privilegia a tradução por equivalência e sugerimos as seguintes opções tradutológicas: através de um correspondente direto, por equivalência ou a tradução literal (adaptada). Apresentamos, de seguida, alguns casos da tradução de provérbios em que a tradução é possível através de um correspondente direto:

O olho do dono engorda o [cavallo] cavalo³²
*L'occhio del padrone ingrassa il cavallo*³³

Cão que muito lambe tira sangue³⁴
*Can che molto lecca succhia sangue*³⁵

²⁹ Ivi, p. 208.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 32

³³ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani nuovamente ampliata da quella di Giuseppe Giusti e pubblicata da Gino Capponi*, Successori Le Monnier, Firenze, 1871, p. 101.

³⁴ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 32.

³⁵ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 3.

De maus costumes nascem boas leis³⁶

*Dai mali costumi nascono le buone leggi*³⁷

Quem te dá o osso não te deseja [vêr] ver morto³⁸

*Chi ti dà un osso non ti vorrebbe veder morto*³⁹

Quando o Diabo reza, enganar-te [quere] quer⁴⁰

*Quando il Diavolo fa orazione ti vuole ingannare*⁴¹

Antes burro que me leve do que [cavallo] cavalo que me derrube⁴²

*Piuttosto un asino che mi porti che un cavallo che mi butti in terra*⁴³

Antes burro vivo que doutor morto⁴⁴

*Val più un asino vivo che un dottore morto*⁴⁵

Não há [panella] panela tão feia, que não ache seu coubertouro⁴⁶

*Non vi è pentola sì brutta che non trovi il suo coperchio*⁴⁷

O [amôr] amor a [ninguem] ninguém dá honra, e a muitos [dôr] dor⁴⁸

*L'amore a nessuno fa onore a tutti fa dolore*⁴⁹

Não te alegres com o meu doilo, que quando o meu [fôr] for velho o teu se-
rá novo⁵⁰

*Non ti rallegrare del mio duolo, ché quando il mio sarà vecchio, il tuo sarà nuovo*⁵¹

O [hospede] hóspede e o peixe aos [trez] três dias aborrece⁵²

*L'ospite e il pesce in tre giorni puzza*⁵³

O que é duro de passar, doce é de alembrar⁵⁴

*Quel che fu duro a patire, è dolce a ricordare*⁵⁵.

³⁶ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 34.

³⁷ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 152.

³⁸ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 36.

³⁹ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 42.

⁴⁰ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 37.

⁴¹ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 303.

⁴² J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 38.

⁴³ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 327.

⁴⁴ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 39.

⁴⁵ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. P. 296.

⁴⁶ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 48.

⁴⁷ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 95.

⁴⁸ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 49.

⁴⁹ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 30.

⁵⁰ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 56.

⁵¹ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 169.

⁵² J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 69.

⁵³ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 55.

⁵⁴ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 53.

⁵⁵ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 246.

Apresentamos, de seguida, alguns casos da tradução de provérbios em que a tradução é possível através de um equivalente no idioma italiano:

A muita cera queima a igreja⁵⁶
*Troppa cera guasta la casa*⁵⁷

Com [assucar] açúcar e com mel, até as pedras sabem bem⁵⁸
*Si pigliano più mosche in una gocciola di miele che in barile d'aceto*⁵⁹

Por falta de homens fizeram ao meu pai juiz⁶⁰
*In mancanza di cavalli gli asini trottano*⁶¹
*Per bisogno di buoi s'ara con gli asini*⁶²

Todos manquejam dum pé⁶³
*Ognuno ha la sua croce*⁶⁴

A quem deus [quere] quer bem, o vento lhe apanha a lenha⁶⁵
*Chi da Dio è amato, da lui è visitato*⁶⁶

Dois aves de rapina não se guardam companhia⁶⁷
*Non stanno bene due galli nel pollaio*⁶⁸

Mãos de mestre unguento são⁶⁹
*Vale più un colpo del maestro che cento del manovale*⁷⁰

O aprendiz de Portugal, não sabe coser e [quere] quer cortar⁷¹
*Bisogna prima essere garzone e poi maestro*⁷²

Quem guarda, acha⁷³
*Quattrino risparmiato due volte guadagnato*⁷⁴

⁵⁶ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 35.

⁵⁷ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 239.

⁵⁸ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 50.

⁵⁹ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 45.

⁶⁰ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 54.

⁶¹ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 46.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 55.

⁶⁴ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 202.

⁶⁵ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 58.

⁶⁶ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 199.

⁶⁷ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 62.

⁶⁸ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 80.

⁶⁹ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 63.

⁷⁰ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 296.

⁷¹ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 63.

⁷² G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 108.

⁷³ J. Pizarro *et al.*, *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 67.

⁷⁴ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 239.

Quem só come o seu [gallo] galo, só sella o seu [cavallo] cavalo⁷⁵
*Chi mangia solo crepa solo*⁷⁶.

Apresentamos de seguida alguns casos da tradução de provérbios em que se recorre à literalidade:

Depois de eu comer não faltam colheres⁷⁷
Dopo che ho mangiato io non mancano i cucchiai

Prometeu Deus à terra que nada se fizera que não se soubera⁷⁸
Dio promise alla Terra che niente era stato fatto senza che si fosse saputo

Para que apára a maçã quem le ha-de comer a casca?⁷⁹
A che scopo sbucciare la mela se poi si mangerà la buccia?

O rato, depois de velho, para fazer [penitencia] penitência [metteu-se]
 meteu-se no queijo⁸⁰
Il topo, ormai vecchio, per fare penitenza si installò nel formaggio

Quem tolo vai a Santarem, tolo vem⁸¹
Lo stolto che va a Santarem, stolto ritorna

Candela que vai á frente, alumia duas vezes⁸²
Candela che va avanti, due volte illumina

Aos bobos aparece Santa Maria⁸³
Agli stolti appare Santa Maria

Onde irá o boi que não lavre, pois que sabe?⁸⁴
Dove andrà il bue che non porta l'aratro, allora che ci sta a fare?

Como te conheço besugo! e era caranguejo⁸⁵
Come ti conosco besugo! Ed era un granchio

Alguns dias fômos gente⁸⁶
Un tempo eravamo qualcuno

Beijo-te bode, porque has-de ser ôdre⁸⁷
Ti bacio o bove perché diventerai otre

⁷⁵ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 84.

⁷⁶ G. Capponi, *Raccolta di proverbi toscani*, cit. p. 79

⁷⁷ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 42.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ J. Pizarro et al., *Fernando Pessoa – Provérbios portugueses*, cit. p. 48.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ Ivi, p. 50.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ Ivi, p. 51.

⁸⁴ Ivi, p. 57.

⁸⁵ Ivi, p. 69.

⁸⁶ Ivi, p. 71.

⁸⁷ Ivi, p. 72.

Boca não admite fiador⁸⁸

La bocca non ammette garante

O ruim cuida que é indústria a maldade⁸⁹

Il malvagio fa in modo che la cattiveria sia un lavoro

Tão bom e o Padre como o Filho como o Espírito Santo⁹⁰

Tanto è buono il padre, come il figlio come lo Spirito Santo.

Considerações sobre as dimensões culturais e textuais do provérbio

A língua enquanto veículo privilegiado de valores e convenções culturalmente e socialmente determinadas representa um instrumento fundamental para a familiarização do destinatário pertencente a outro sistema linguístico com o conteúdo informativo em questão. Neste sentido, o tradutor deve, quando possível, vir ao encontro das exigências do leitor para o qual a tradução do sentido é fundamental. A tarefa do tradutor é bastante complexa, posto que este deve sempre respeitar determinados critérios técnico-estilísticos e interpretar a tipologia textual que será vertida em outra língua. Consideramos que o tradutor de provérbios deva manter um registo em linha com o do texto original sem intervir literalmente ou subjetivamente, e sobretudo sem influenciar a percepção do leitor. Para levar a cabo esta da melhor forma, o tradutor precisa de um conhecimento sólido nas línguas de trabalho. Hurtado Albir explica:

La primera cuestión que hay que considerar es que el traductor necesita una competencia de comprensión en la lengua de partida y una competencia de expresión en la lengua de llegada; el bilingüismo no es, por tanto una condición sine qua non para ser traductor [...]. Sin embargo, no basta con los conocimientos lingüísticos; el traductor ha de poseer también conocimientos extralingüísticos: sobre la cultura de partida y llegada, sobre el tema que trata el texto que está traduciendo, etc.⁹¹.

A idiomacidade dos provérbios torna a tradução complexa quando na língua de chegada não existe um correspondente linguístico. No estudo tradutológico que concretizámos, constatámos que a maioria dos provérbios portugueses recolhidos por Fernando Pessoa poderiam ser traduzidos no idioma italiano por paráfrase explicativa. Todavia, no idioma italiano há uma parte dos (cerca de) 300 provérbios reunidos nessa obra, que encontra um equivalente e assim se consegue transmitir a noção do provérbio de partida. Estas proposições, de cujo significado não corresponde simplesmente à soma dos

⁸⁸ Ivi, p. 83.

⁸⁹ Ivi, p. 86.

⁹⁰ Ivi, p. 89.

⁹¹ A. Hurtado *Traducción y Traductología*, cit., pp. 29-30.

significantes, apresentam uma verdade translática num enredo lexicográfico traiçoeiro para os tradutores que não conheçam bem as culturas dentro do processo tradutório – a de chegada e a de partida. Como sublinha Venuti:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistics or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text⁹².

Como é referido por Hurtado Albir, é muito importante «poner de relieve la importancia del contexto y de los elementos culturales en traducción y cómo el traductor, pensando en su destinatario, ha de resolver los problemas que plantean las discrepancias entre ambos contextos culturales»⁹³. Um outro aspeto importante é o facto de os provérbios evidenciarem com frequência um conteúdo crítico e argumentativo forte, dado tratar-se de conhecimento transmitido através de várias gerações como parte de uma tradição oral transmitida de forma diferente em cada país. Segundo Amparo Hurtado Albir, «la traducción es una habilidad, un 'saber hacer' que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso. La traducción más que un 'saber' es un 'saber hacer'»⁹⁴.

Nos casos de tradução paremiológica apresentados, revelou-se essencial cumprir a linearidade, a clareza e o nível de linguagem do texto de partida. Respeitando o objetivo principal, o detranspor da melhor forma possível o mesmo conteúdo e sentido na língua de chegada. Como pudemos contatar em várias ocasiões durante o processo de tradução, um provérbio traduzido literalmente resulta inadequado e, em muitos casos, incompreensível no idioma italiano. A tradução por um equivalente, tanto a nível linguístico como a nível cultural, deve ser a escolha de eleição do tradutor, pois só desse modo se poderá transmitir efetivamente a mensagem que se pretende. O equivalente na língua italiana transmite a noção do enunciado, isto é: a representação estrutural do enunciado. Esse tipo de tradução não foi adotado em alguns casos, por não existir no idioma italiano um correspondente tradutório que fosse equivalente. Como afirma Culioli, nesses casos existe «uma representação da qual a materialidade é inacessível à linguística»⁹⁵ que não se pode traduzir por equivalência. Quando não encontramos um equivalente com uma adequação plausível que pudesse transmitir a ideia do original, escolhemos uma alternativa como a tradução adaptada. O tradutor deve sempre

⁹² L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, New York 2008.

⁹³ Ivi, p. 35.

⁹⁴ Ivi, p. 25.

⁹⁵ A. Culioli, *L'arco e la freccia*, cit., p. 114.

conjeturar a estrutura semântica subjacente dos provérbios dentro da cultura da língua de partida, reproduzindo a mesma mensagem de forma imparcial mas fiel às culturas que se entrecruzam no ato de traduzir. A tradução adequada em contexto paremiológico é a tradução por meio de um equivalente fraseológico que transmita o enunciado em outro idioma da melhor forma. Assim, o fato apontado por nós, e pela maioria dos tradutores e teóricos acerca de dar preferência à tradução por meio de equivalentes, pode tanto indicar que tenha sido constatado que esse seja o melhor procedimento, na maioria dos casos, quanto sugerir que essa visão tradicional tenha impedido muitos tradutores de considerar outras possibilidades.

Nos provérbios que selecionámos para tradução, do livro *Fernando Pessoa – Provérbios Portuguesas*, edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari (2010), a língua portuguesa apresenta-se ritmicamente arcaica com rimas, sequências de palavras que fazem imaginar um contexto, agreste e ao mesmo tempo urbano, repleto de problemas quotidianos. Apresentam-se, igualmente, elementos da tradição rural com expressões antigas do idioma português. São propostos termos como vaca, cavalo, palavras com duplas consoantes e outras expressões em desuso. Todos estes aspetos revelam o modo de pensar da época, saber da tradição oral que nos acompanha ainda hoje.

De acordo com os resultados obtidos ao realizar a tradução, podemos aclarar que a noção transmitida em cada enunciado foi, em parte conseguida. Todavia, dado que nem sempre foi possível encontrar um correspondente equivalente, nos casos da tradução adaptada (ou literal), a noção transmitida poder ter sido, em parte perdida, forçosamente.

Este estudo foi levado a cabo com o principal objetivo de aplicar na prática as várias metodologias tradutológicas e assim reconhecer, ponderando e considerando as várias possibilidades estudadas, a melhor opção tradutológica no caso de tradução paremiológica. O enquadramento concetual apresentado inicialmente permite-nos compreender a importância da interpretação de conceitos sobre os quais devemos refletir aquando do ato de tradução. É nossa intenção contribuir com esta investigação para a reflexão sobre este tema, tão importante para profissionais da tradução e aspirantes a tradutores quando se deparam com traduções deste tipo. Desejamos, assim, ter contribuído para os estudos de tradução no âmbito da tradição oral.

I tanti volti dell'interdetto. *Zero* di Ignácio L. Brandão e la sua traduzione italiana

Maria Serena Felici
Università di Roma Tre

Nel 1974, in Italia, esce per la casa editrice Feltrinelli *Zero. Le avventure di un "eroe" latinoamericano*. Il suo autore si chiama Ignácio de Loyola Brandão ed è un giornalista brasiliano appassionato di cinema che, qualche anno prima, aveva trascorso un periodo a Roma per conoscere l'ambiente di Cinecittà ed entrare in contatto con Fellini; il traduttore è Antonio Tabucchi. Brandão ha provato a pubblicare l'opera in Brasile, ma il processo di editing aveva dovuto scontrarsi con i veti della censura imposta dal governo: nel paese sudamericano, infatti, si era in piena dittatura militare¹.

L'editore Jorge de Andrade, però, è in contatto con la studiosa italiana Luciana Stegagno Picchio, le fa conoscere *Zero* e lei si impegna con esito positivo a proporlo all'editoria d'oltreoceano. L'anno successivo, complice la diffusione in Europa, *Zero* esce anche in patria, ma, ancora vittima dei veti governativi, tornerà nelle librerie solo nel 1979.

Zero narra la storia di José Gonçalves, un uomo qualunque che ha studiato giurisprudenza senza portare a termine gli studi e per sbarcare il lu-

¹ In Brasile, i militari acquisirono il potere nel 1964 in seguito a un colpo di Stato, e lo mantennero fino al 1985. I presidenti che si succedettero da allora soppressero gradualmente, tramite *Atos Institucionais* (atti istituzionali) tutte le libertà democratiche e dichiararono illegali tutti i partiti lasciandone solo due: l'*Aliança Renovadora Nacional* (ARENA, partito di maggioranza) e il *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB), un partito di opposizione costituito strumentalmente dal governo stesso per salvaguardare un'apparenza di democrazia. La storia mondiale riconoscerà nella dittatura militare brasiliana uno dei regimi più violenti, raggiungendo l'apice di oltraggio dei diritti umani con il governo della Giunta Militare del 1969. Con la presidenza di Ernesto Geisel, nel 1974, ebbe inizio un periodo di lento ritorno alla democrazia, che sarebbe terminato solo nel 1985, con l'elezione di Tancredo Neves – che però morì prima di potersi insediare e fu sostituito da José Sarney – e, definitivamente, con la promulgazione della nuova Costituzione democratica.

nario riesce a trovare un impiego presso il circo di zona, come addetto al reclutamento del personale artistico; incontra Rosa tramite un'agenzia matrimoniale e poi entra in contatto con un gruppo di sovversivi che il regime perseguita con estrema ferocia. Ci sono dei grandi esclusi da tutta la narrazione: il sentimento, l'impegno politico-sociale, per non parlare dell'idealismo. Il rapporto di José con Rosa non va al di là di una settimana di sesso sfrenato dopo il matrimonio²; la sua collaborazione con il gruppo armato di opposizione non deriva da una visione politica, ma dal caso che lo vuole in contatto con alcuni adepti, e non si traduce mai in un attivismo convinto né tanto meno eroico; in ogni aspetto della sua vita, narrata con modalità sperimentali – frammenti di testo apparentemente slegati fra di loro e disposti tipograficamente secondo criteri variabili³, *ready made* operato attraverso l'uso di annunci pubblicitari che creano un effetto al contempo realistico e alienante, José mostra di essere un inetto sul modello sveviano⁴. Ciò che lo differenzia nettamente da Zeno Cosini è il contesto in cui è immersa la sua vita: una città che non viene esplicitamente nominata, ma soltanto collocata geograficamente attraverso l'epigrafe «Num País da América Latíndia, amanhã», che dimostra la volontà dell'autore di non circoscrivere la sua vicenda a un contesto urbano preciso, ma di ampliarla a tutta la realtà brasiliana⁵. Una città, dicevamo, violenta: la violenza è la parola chiave di tutto il romanzo, e trova la sua apoteosi nella parte finale, ove Brandão inserisce, con uno stile fortemente icastico⁶, la descrizione delle torture a cui gli oppositori del regime erano sottoposti; ma la violenza è presente ovunque nel romanzo: in particolare, tutti i riferimenti alla sessualità dei personaggi trasudano violenza; il sesso di José con la giovanissima messicana che si prostituisce è violento, e l'approccio stesso della ragazza al suo lavoro lo è; nel rapporto tra il protagonista e la sua sposa non vi è spazio per sentimenti al punto da arrivare, in un'occasione, al vero e proprio stupro; per non parlare delle scene inventate dal gruppo di bulli e riferite a José per gettare fango su

² Si veda il passaggio in cui José dice a Rosa a chiare lettere quale sia l'unico motivo per cui si è sposato con lei, «Você nunca me disse: eu te amo / .Mas eu não te amo. / ?Então, por que se casou comigo / .Gosto de trepar, com você./ ? Só isso./ ? Não chega./ ? Acha que chega, acha que uma mulher gosta de ouvir isso / .Estou cagando para o que as mulheres gostam». I. de L. Brandão, *Zero*, Codecri, Rio de Janeiro 1982, p. 160.

³ Paragrafi talvolta allineati talvolta incolonnati e suddivisi da una linea verticale; parole disallineate, punteggiatura esclamativa e interrogativa collocata diversamente dalla norma, e così via.

⁴ Cfr. I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Einaudi, Torino 2005.

⁵ Di qui l'epigrafe, scritta in caratteri molto grandi, che nell'originale recita: «Num país da América Latíndia, amanhã», tradotta «In un paese dell'America Latíndia, domani» (I. de L. Brandão, *Zero*, cit.). Significativo anche il richiamo a un «domani» che, per la contemporaneità della vicenda narrata rispetto all'uscita del romanzo, assume un significato premonitore delle nefandezze che il presente stesso preannuncia.

⁶ In cui si riconosce il gusto di Brandão per il cinema e il suo linguaggio.

Rosa. Finanche la sfilata degli aspiranti prestigiatori che si presentano a José quando questi è impiegato nella recluta del personale artistico circense rivela l'approccio meramente cinico alla vita di questi indigenti che cercano di capitalizzare le loro deformità rendendosi attrattivi per un pubblico insensibile⁷.

José è un inetto come Cosini, ma la sua vita non si svolge nella tranquilla Trieste, che da Svevo viene utilizzata puramente come cornice in cui far muovere un tipo sociale; in *Zero* la città è la vera protagonista, la storia di José quasi un pretesto per parlare di un regime spietato e di un grande conflitto sociale.

Ora, la scelta dell'autore di disseminare il romanzo di male parole e insistere sulle oscenità con un'ostinazione quasi sadica non è una scelta casuale. Essa fa il paio con quella di sottrarre qualsiasi possibile svolta sentimentale ai personaggi e alla volontà di parlare di torture e di una realtà ove vige null'altro che la legge del più forte: una realtà ove un uomo qualsiasi, non un pericoloso dissennato ma un comunissimo lavoratore è abituato a reagire al rifiuto di un rapporto sessuale con lo stupro; dove donne anziane non esitano a fare letteralmente a pezzi degli esseri umani durante i riti *voodoo* e dove un padre povero cerca di far soldi costringendo i figli a esibirsi pubblicamente in prestazioni di apnea, finendo per farli morire; dove un fachiro scommette di riuscire a stare mesi senza mangiare e un gruppetto di ricchi nullafacenti si diverte a legare un giovane militante di sinistra, cospargere il suo corpo di ketch-up e farlo divorare dagli insetti; dove l'essere umano non è altro che carne, e il mondo un mattatoio da cui esce vivo solo chi sa essere più spietato di tutti. Lo stile di Brandão, fatto di turpiloquio, deiezioni, sessualità animalesca, prende il lettore per mano e gli dà l'accesso a questa realtà come mai nessuna descrizione avrebbe potuto fare.

Da questo punto di vista, *Zero* ricorda la *Vita violenta* e i *Ragazzi di vita* di pasoliniana memoria⁸ e, come nel caso dei capolavori romani, il suo tessu-

⁷ Si veda l'uomo nato senza occhi che si presenta al colloquio per lavorare al circo (I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 70).

⁸ Sarebbe interessante, per chi volesse farne un prossimo studio, un confronto con la traduzione brasiliana di *Una vita violenta*, romanzo che Pier Paolo Pasolini scrisse nel 1959 per dipingere la vita nelle borgate romane degli anni '50. L'originale pasoliniano, nell'ottica di far coincidere stile e contenuto, non risparmia al lettore uno stile denso di male parole ed espressioni volgari: «Tommaso rosicò i denti, feroce. "L'anima de li mortacci tua!" urlò di nuovo, sputando schizzi di saliva. Il Tintura scattò e lo prese con tutt'e due le mani per il cravattino tirandoselo con la faccia contro la sua, strappata dalla rabbia. "A stronzo" urlava "A fijo de 'na bocchinara, nun me di' li morti, nun me di' li morti!" "Sventralo!" gridò un biondo» (P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano 1976, p. 160). Ora, tra il romanzo di Pasolini e quello di Brandão c'è un'evidente affinità di intenti: raccontare una società violenta per diversi motivi attraverso uno stile che non lascia spazio alla convenzione per dare al lettore la sensazione di entrare, attraverso le pagine, nella realtà che il romanzo gli prospetta. *Una vita violenta*, come già detto, esce nel 1959, quando probabilmente i tempi erano ancora immaturi per un'esposizione esplicita del turpiloquio, ragione per cui Pasolini fece ricorso all'ab-

to testuale non può fare sconti al registro scurrile in nome dell'interdizione socialmente codificata; e la traduzione deve mantenere questa peculiarità, pena la perdita della sua efficacia raffigurativa.

Alla luce di queste considerazioni, prenderò in esame alcune scelte traduttive operate da Antonio Tabucchi, allora docente trentenne di lingua e letteratura portoghese all'Università La Sapienza.

Subito alla prima pagina, troviamo la descrizione della quotidianità del protagonista e l'autore che «mija»⁹ e «trepa»¹⁰. Il primo termine è reso in italiano con il suo più diretto corrispondente volgare, «piscia»¹¹, ma il secondo appare con un «fa l'amore»¹² che, nella nostra lingua, non ha la stessa valenza. La stessa dinamica traduttiva si ripeterà più volte nel corso del romanzo, ma, in apertura, la presenza di un verbo come «scopa», «chiava» forse avrebbe introdotto maggiormente il lettore nella cruda atmosfera in cui le pagine successive lo condurranno¹³.

Poco più avanti ci imbattiamo in un caso simile: Brandão descrive in questi termini la giovanissima prostituta messicana che si rifiuta solo a José: «Tinha uma menina de 13 anos que vivia dando (gostava de trepar com as pernas fechadas). Ela ia até a pensão e dava no quarto, mesmo com os outros olhando (eram cinco no quarto da pensão)»¹⁴. Nell'edizione Feltrinelli leggiamo: «C'era una bambina di 13 anni che campava vendendosi (le piaceva far l'amore con le gambe chiuse). Bazzicava una pensione e si dava in una stanza, sotto gli occhi di tutti (in quella stanza ci stavano in cinque)»¹⁵. Oltre alla ricorrenza del binomio «trepar > fare l'amore», che abbiamo visto non appartenere allo stesso registro comunicativo, colpiscono anche le altre due forme con cui Tabucchi traduce, rispettivamente, «vivia dando» e «dava».

breviazione dei termini interdetti: «De che te impicci» gli fece tra sé Tommaso, nero, «vaffan...!» [...] «Ma guarda un po' dove me devo trovà io!» pensava «in mezzo a tutti 'st'impestatì! Come ca... faccio a combattece io? Qui me tocca ammazzà quarcuno!» (P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, cit., p. 217). Tuttavia, la scelta di accennare un insulto anziché scriverlo per esteso non equivale a sopprimerlo, né a sostituirlo con un termine appartenente a un altro registro linguistico: il lettore sa che parola è quella, la riconosce anche se graficamente la vede troncata, e la frase giunge in tutta la sua crudezza alla sua mente. Le scelte traduttive di Tabucchi vanno, invece, in tutt'altra direzione.

⁹ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 11.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. Tabucchi (traduzione di), I. de L. Brandão, *Zero*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 11.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ancora alla prima pagina del romanzo, nella versione brasiliana leggiamo «é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim»; il verbo *mancar*, che è sinonimo di *coxear* e significa «zoppicare», in traduzione scompare e viene sostituito: «è scapolo e se ne sta a casa quando ha forti emozioni». Che si tratti di un clamoroso errore interpretativo di Tabucchi, che possa aver associato il portoghese «mancar» all'italiano «mancare», «essere assente», arrivando a «stare a casa»?

¹⁴ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 13.

¹⁵ A. Tabucchi, *Zero*, cit., p. 13.

In portoghese, questa declinazione semantica del verbo «dar» è socialmente marcata: non corrisponde all'uso italiano di «darsi», che sottintende «dare il proprio corpo, la propria persona», ma allude all'atto di «dare» il proprio organo sessuale al o alla partner dell'amplesso. Inoltre, Tabucchi omette completamente la parte in cui José, che parla in prima persona, afferma di non aver mai avuto rapporti con la giovane prostituta messicana, affermazione in seguito smentita dalla narrazione della volontà della ragazza di voler abortire un figlio eventualmente avuto da lui; la parte omessa è densa di espressioni turpi: «Desculpem, nunca comi a mexicaninha. Só sozinho. Penso nela, e como. Do jeito que quero»¹⁶.

In un saggio del 1973, Nora Galli de' Paratesi motiva così l'interdizione dei riferimenti sessuali che tutti noi ci imponiamo:

La censura è fortemente interiorizzata anche nelle interdizioni sessuali: il senso di peccato e di pudore investe anche il solo pensiero degli oggetti e il parlante ne evita una evocazione verbale troppo diretta per rispettare la rimozione che ne è stata fatta dalla sua coscienza oltre che da quella di chi lo ascolta¹⁷.

E prosegue:

Il disagio che s'accompagna a certe parole può derivare dal timore, come nell'interdizione religiosa, o dal pudore, come in quella sessuale, o da un sentimento d'inferiorità sociale, come quando si rinobilitano i nomi dei mestieri che sono decaduti, o infine può derivare da un senso di disgusto fisico, come nell'interdizione scatologica, o di ripugnanza morale, come in quella che riguarda i vizi e i difetti [...]. L'origine di tali norme è sempre esteriore e sociale. [...] Tuttavia, attraverso l'apprendimento esse diventano parte integrante delle personalità individuali. In questo senso si può parlare di soggettività dell'interdizione: in quanto essa, giuntaci dall'esterno come prodotto del rapporto con la società, si interiorizza e agisce in modo che l'individuo, avendo assimilato e condividendo ormai quel certo giudizio, cioè che una cosa o la parola che la indica siano da evitare perché pericolose o vergognose, spontaneamente si pone una censura. Nell'animo del singolo i timori e le credenze finiscono con l'essere vissuti non più in rapporto con gli altri, ma in se stessi. [...] La quantità e la forza di queste rimozioni sono diverse a seconda del tipo di educazione che l'individuo ha ricevuto e dipendono dalla sua reazione alle repressioni esercitate su di lui. Altrettanto spontanea può essere l'autocensura sugli argomenti scatologici, poiché l'educazione, dalla più lontana infanzia, ci ha abituati a rifuggirne¹⁸.

¹⁶ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 21.

¹⁷ N. Galli de' Paratesi, *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*, Oscar Mondadori, Torino 1973, p. 29.

¹⁸ *Ibidem*. Lo studio di Galli de' Paratesi trova, a mio parere, ampio riscontro nell'educazione borghese ricevuta da Tabucchi.

Poco oltre, l'edizione italiana ci presenta un vero e proprio caso di interdizione sessuale così come essa è catalogata da Galli de' Paratesi¹⁹: «Me contaram que cada vez que eles vão *trepapar*, ele corre ao banheiro e vomita»²⁰ che diventa: «Mi hanno raccontato che ogni volta che *fanno quella cosa lì* lui scappa al gabinetto a vomitare»²¹. Anche in questo caso, il traduttore usa una delle espressioni più comunemente utilizzate per evitare un riferimento connotato come volgare, sottraendo efficacia alla sua resa traduttiva: «fanno quella cosa lì», in italiano, è usato come circonlocuzione per alludere tanto a un rapporto sessuale accompagnato dal sentimento quanto a uno meramente lussurioso, mentre «*trepapar*» in Brasile, termine turpe, coglie appena l'aspetto carnale.

Più avanti si registra un caso ove la riproposizione di un primo termine connotato segue l'interdizione del successivo: la frase «Gozado. Ela é gordinha, cafona, cara de puta»²² è tradotta come: «Ti ha infinocchiato. È una grassona di campagna che è venuta qui a far marchette»²³.

Lo spazio a disposizione impone di tralasciare altre occorrenze riconducibili a quelle segnalate, ma passerò ora a citare tre brani che ritengo particolarmente significativo ai fini di questo lavoro. Il primo brano è il seguente:

Faz dias que estou aqui e não faço mais nada senão olhar, sentir, cheirar o sexo, o perfume, o suor, a terra quente. Observar o jogo de todas as noites, o nervosismo, a ânsia de contacto o pega, o desejo aumentando, os gemidos, que circundam a cidade, cidade rodeada de trepadas históricas, as meninas se interrando nos paus dos rapazes enquanto suas (felizes) mães vêm televisão, novelas, vão à reza e sonham com o futuro, casinhas, carros, netos, igreja aos domingos²⁴.

La scelta traduttiva di Tabucchi è la seguente: «Sono qui da una decina di giorni, non faccio un cacchio, mi guardo intorno e sento il sesso. Di questa isterica città popolata di ragazzine in fregola che si fanno fottere mentre le loro madri guardano i teleromanzi e vanno alle funzioni»²⁵.

Se si prescinde dalla libera interpretazione del traduttore per quanto concerne la quantità di giorni cui fa riferimento il personaggio, la parte in cui si descrive il sopraggiungere del desiderio è totalmente omessa; essa, in Brandão, è realizzata attraverso l'uso di un climax che si fa metafora di un vero rapporto sessuale («o nervosismo», «a ânsia», «o desejo aumentando», riproducono mirabilmente la dinamica dell'approccio fisico di una coppia, ove il tutto culmina nei «gemidos que circundam a cidade») che immedia-

¹⁹ Sui moduli di sostituzione delle espressioni interdette, cfr. N. Galli de' Paratesi, *Le brutte parole*, cit., pp. 36-61.

²⁰ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 26. Corsivo mio.

²¹ A. Tabucchi, *Zero*, cit., p. 27. Corsivo mio.

²² I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 69.

²³ A. Tabucchi, *Zero*, cit., p. 66.

²⁴ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 76.

²⁵ A. Tabucchi, *Zero*, cit., p. 72.

tamente dopo compare. Stessa sorte tocca alla parte che nell'originale corrisponde alla fine del periodo, in cui l'autore ci dice che le mamme delle ragazze nutrono, per le loro figlie, la speranza di un buon matrimonio, prole e buona reputazione: il traduttore chiude il brano dopo averci detto che le signore «guardano i teleromanzi e vanno alle funzioni», senza dare al pubblico italiano la possibilità di apprezzare fino in fondo la contrapposizione fra il sogno materno, la cui chiave d'accesso è l'impeccabilità delle figlie, e l'effettiva condotta di queste.

Ma ancor più significativo è, a mio avviso, il passaggio traduttivo operato nella citazione dei rapporti tra i giovani. In Brandão esso è introdotto dalla già citata menzione di un'atmosfera che trasuda sesso, e la sensazione che il lettore ha è quella di una lente che, dopo aver fornito una visione panoramica di questa città intrisa di umori venerei, metta a fuoco i singoli luoghi di fortuna ove tali rapporti vengono consumati. Tabucchi spezza il periodo con un punto che segna una cesura fra «sento il sesso» e «di questa isterica città popolata di ragazzine» che attenua – per non dire azzerà – questo effetto retorico, e inoltre associa l'aggettivo «isterica» alla città e non alle «trepadas»: queste ultime diventano «fregole», sostantivo usato probabilmente per mantenere l'idea di sesso frenetico, ma anche – evidentemente – per evitare di restituire alla traduzione il portato volgare dell'originale.

Il secondo brano è quello in cui si narra la telefonata provocatoria che José riceve da parte di alcuni conniventi del regime, che, per incastrarlo, lo provocano adducendo falsità sulla sua fidanzata Rosa: i misteriosi interlocutori del protagonista utilizzano un linguaggio estremamente turpe che Tabucchi non può esimersi dal riprodurre, sebbene attenuandolo parzialmente. Così, il «festival da foda»²⁶ diviene «il festival della chiavata»²⁷; ma «seu corno de bosta»²⁸ appare come «cornuto vigliacco»²⁹, e «puxando maconha e pegando no pinto dos rapaz» viene tradotto «ci si stendeva a fumare paglia e a trastullare il cazzo dei ragazzi»³⁰: risalta soprattutto il verbo «trastullare», davvero irrealistico in uno scambio di battute così selvaggio. Singolare è anche la chiusura della telefonata, ove José, nell'originale, viene accusato di essere «Viado. Corno. Bicha»³¹ e, nella traduzione, «cornuto caccoloso»³², che richiama un lessico infantile davvero estraneo alla scena narrata.

Nel terzo brano, infine, ci viene introdotto il personaggio dell'uomo che si crede cavallo, ed è probabilmente il passaggio in cui il circo umano di

²⁶ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 78.

²⁷ A. Tabucchi, *Zero*, cit., p. 74.

²⁸ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 78.

²⁹ A. Tabucchi, *Zero*, cit., p. 75.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 79.

³² A. Tabucchi, *Zero*, cit., p. 75.

Brandão tocca il suo livello più infimo di disumanizzazione della persona che si identifica con la bestia:

Ele pensa que é cavalo. Fizeru até uma cochera prele durmi. Anda pur aí, dá recado, puxa carrocinha dos feirante, carrega a molecada. I com perdão da palavra, minha senhora [...]. O Cavalo comi umas éguas que tem no pastinho do *Vampiro*, lá em baixo, perto da leiteria. Tem um barranco, as égua viciada si encosta, ele fatura. Iiiih, oooooohh, iiiih!³³

La traduzione che Tabucchi propone è la seguente:

È fissato di essere un cavallo. Gli hanno perfino fatto una stalla per farlo dormire. Gira dall'uno all'altro, fa commissioni, tira il carretto al mercato. E, scusate l'espressione signorina, [...] pare che il Cavallo se la faccia con le cavalline del Vampiro, laggiù vicino alla latteria. Lui monta sulla palizzata, le cavalline viziose si avvicinano, e lui zac! Ah, ah, ah, ah, ah!³⁴.

Finanche la grafia delle parole ricalca, nell'originale, un parlato substandard diastraticamente marcato, e probabilmente sarebbe stato più che mai pertinente insistere su un linguaggio non solo ricco di oscenità, ma anche grammaticalmente scorretto³⁵.

Diversi sono, inoltre, i casi di completa omissione delle parti con alto tasso di turpiloquio: nella parte che narra il primo rapporto sessuale tra José e Rosa, il traduttore si concede vari termini osceni («chiavare», «troia»), ma omette le parti dell'originale ove ne appaiono la maggior parte («se eu gritasse pinto, pinto, pau, pintão³⁶»).

L'interdizione dell'autore di *Donna di Porto Pim* si fa più morbida nei confronti delle espressioni volgari di origine scatalogica: «Átila cagou no diploma³⁷» diviene «Attila disse ci caco sopra sul vostro diploma³⁸»; «Inscrição de privada³⁹» come «Inscrizione nel cesso⁴⁰».

Più variegato appare il discorso relativo alla parolaccia presente in scene non violente: in tali brani, Tabucchi è spesso portato ad alleggerire il peso del volgarismo o a eliminarlo completamente, come nel caso del dialogo fra José e Malevil, che la traduzione rielabora liberamente:

³³ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 219.

³⁴ A. Tabucchi, *Zero*, cit., p. 196.

³⁵ Una proposta potrebbe quindi essere: «Si pensa che è un cavallo. Gli hanno fatto pure la stalla per dormire. Se ne va in giro, porta lettere, tira i carretti dei mercanti, si carica i ragazzini. E mi scusi la parola signora [...] il cavallo si chiava certe cavalle che stanno lì al pascoletto del Vampiro, laggiù vicino alla latteria. Ci sta uno steccato, le cavalle zoccolette ci si avvicinano e lui gli dà. Iiiih, oooooohh, iiiih!».

³⁶ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 104.

³⁷ Ivi, p. 13.

³⁸ Tabucchi, *Zero*, cit., pp. 13-14.

³⁹ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 31.

⁴⁰ Tabucchi, *Zero*, cit., p. 33.

Bateram no seu ombro. Abriu os olhos, era Malevil.

? Tudo bem, velho.

. Tudo.

. Tô com uma puta fome⁴¹.

Qualcuno gli batté sulla spalla.

? Tutto bene, vecchio mio.

Aprì gli occhi, era Malevil.

. Tutto bene, grazie⁴².

Probabilmente, la posposizione del secondo dei due periodi che, nell'originale, precedono il dialogo, serve a Tabucchi a giustificare la ripetizione.

L'aderenza al testo è decisamente maggiore, tuttavia, quando si passa a rappresentare le torture cui venivano sottoposti i sovversivi arrestati allo scopo di far loro rivelare i nomi dei loro compagni:

Comum preso [...]. Plaft, pleft, porra, bate na boca, tira todos os dentes, as unhas, queima, fura o olho, enfia um rato na boca, soda cáustica no olho, riscas de navalha e passa salmoura em cima, enfia arames no rabo, dá choques, abre o cu dele, rasga tudo, esmaga os dedos, o cacete, bate no estômago, dá litros de sal amargo, faz ele comer a bosta, corta a língua, dá uma picada na veia, dá uma injeção na cabeça

Estraçalha [...], quebra perna, braço, cabeça, pescoço, dedos, ossos, nariz, orelha, coração, olha as tripas do corpo comunista filhodaputacornocagão-covardeterroristacachorrocanalha⁴³.

Un comunoso arrestato, menalo ammazzalo spellalo rompigli il muso plafspleft cazzo strappagli i denti le unghie brucialo cavagli gli occhi mettigli un topo in bocca soda caustica in culo disegnalò col rasoio dàgli corrente aprigli il culo stupralo spaccagli i coglioni dàgli litri di olio di ricino fagli mangiare la merda un'iniezione nella testa fallo scoppiare [...] rompigli le gambe le braccia la testa il collo le ossa la testa il naso strappagli le budella al comunista gliodiputtanacornutoterroristamerdo⁴⁴.

Ciò è probabilmente dovuto all'empatia che Tabucchi stabilì con l'aspetto di denuncia politica del romanzo, alla coscienza cioè di non potersi esimere dal restituire alla traduzione uno stile in cui *languie e parole* tendessero verso il campo della brutalità con eguale afflato. Eppure, sebbene quella che tratta del regime sia la parte più significativa di tutta l'opera, essa può essere realmente compresa solo all'interno di un contesto più ampio, in cui la violenza abbraccia tutti gli aspetti della vita, incluso quello linguistico: il resoconto delle atrocità commesse dalla polizia federale rischia di apparire

⁴¹ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 234.

⁴² Tabucchi, *Zero*, cit., p. 210.

⁴³ I. de L. Brandão, *Zero*, cit., p. 273.

⁴⁴ Tabucchi, *Zero*, cit., p. 247.

parossistico se non addirittura enfattizzato⁴⁵, se le pagine precedenti non sono servite a introdurre in un clima di crudeltà generalizzata.

Narrare la violenza: non solo nei casi estremi come può essere quello di una dittatura, il cui elemento di eccezionalità è incarnato dalla sospensione dello stato di diritto, ma anche e soprattutto laddove essa è parte integrante del sistema di pensiero di una società. È ciò che emerge chiaramente dalle pagine di Brandão e meno in quelle di Tabucchi.

Recentemente, Giuseppe Mazzocchi ha dedicato un saggio alla traduzione che Tabucchi e Maria José di Lancastre fecero di Pessoa nel 1984, ponendola a confronto con quella precedente, operata da Luigi Panarese nel 1967. In particolare, Mazzocchi prende in esame le poesie che Tabucchi e Lancastre scelsero di tradurre per comporre *Una sola moltitudine*; ebbene, lo studioso riscontra una minore libertà presa dal professore pisano rispetto a Panarese, soprattutto nella resa dell'*infinitivo pessoal*, che questi suole esplicitare con una relativa introdotta da "che" (es.: «Ouço a esfinge rir» > «Sento la sfinge che ride»):

Particolarmente interessante in Tabucchi è il rispetto degli infiniti che, frequentissimi in portoghese (nelle varianti dell'infinito sostantivato, o in quella dell'infinito flesso con desinenze personali [...] viene normalmente neutralizzato (per de verbalizzazione o per esplicitazione) da Panarese. Ci si trova qui di fronte a un fatto grammaticale [...] che però assume (per ragioni statistiche, ma anche per modi di impiego) un rilievo di *parole* in Pessoa, arrivando a esprimere la natura tutta noumenica del suo poeta⁴⁶.

Un Tabucchi dunque attento alla trasmissione del doppio livello strutturale del testo pessoano; ma che cede di fronte alla sirena delle rime:

Panarese rinuncia alla rima (per lo meno, alla gabbia rimica dell'originale) compensando spesso con paronomasie e altre figure di ripetizione, ma non rinuncia alla corretta prosodia e ritmicità dell'endecasillabo; i suoi versi suonano perfetti, cosa che non si può dire sempre di quelli di Tabucchi⁴⁷.

Si desume dunque dal saggio di Mazzocchi che rispetto a Panarese, l'autore di *Sostiene Pereira* dia la priorità all'estetica del proprio testo rispetto all'aderenza all'originale⁴⁸. Questo tratto distintivo, unitamente all'indubbia

⁴⁵ Mentre Brandão si servi di documenti di Stato per informarsi sulle torture attuate dalla dittatura e citarle senza lasciare spazio all'invenzione.

⁴⁶ G. Mazzocchi, *Tra ermetismo e postmoderno: le traduzioni di Pessoa e Panarese e Tabucchi*, in *Autografo*, n. 52, anno XXII 2014, p. 43.

⁴⁷ Ivi, p. 45.

⁴⁸ Da notare ad ogni modo quel che espone Raluca Vida, che nel suo saggio *De la censure officielle à l'“autocensure”*, analizzando le varie traduzioni verso il rumeno della *Madame Bovary* di Flaubert, nota che le edizioni tradotte successive alla prima tendono maggiormente a distanziarsi dall'originale, probabilmente per una sorta di 'competizione' inconsapevole nei confronti del traduttore precedente. Cfr. R. Vida, *De la censure officielle à l'“autocensure”*, in *Censure et traduction*, a cura di Michel Ballard, Artois Presses Université, Arras 2011, p.313.

difficoltà di vedersi accettare dagli editori del 1974 un'opera così trasgressiva possono forse aver guidato Tabucchi anche nella sua traduzione di *Zero*.

Non avendo avuto la fortuna di conoscere personalmente Antonio Tabucchi, le mie analisi su cosa possa aver mosso le sue scelte traduttive rimangono sempre e comunque sul piano dell'ipotetico⁴⁹; esistono, tuttavia, studi molto interessanti sull'autocensura in traduzione, che analizzano casistiche in molti casi sovrapponibili a quella presa in esame in questo studio: fra tutti, ricorderemo quelli curati da Michel Ballard sotto il titolo *Censure et traduction*. La tesi da cui essi muovono è quella esposta da Olivier Demissy-Cazeilles, che individua già nell'opzione dell'opera da tradurre un preciso intento culturale da parte del traduttore, che poi non potrà esimersi dal restituire l'opera nella sua integrità contenutistica e formale:

L'autocensure s'avère être plus complexe qu'il n'y paraît puisque dans ce cas précis il sera impossible de déterminer si elle est consciente ou pas. [...] Le traducteur est un médiateur culturel qui deviant médiateur idéologique lorsqu'il choisit de traduire un ouvrage raciste, un roman sadique, violent ou machiste⁵⁰.

⁴⁹ Per un approfondimento sul linguaggio interdetto nelle società di lingua portoghese e sulle conseguenze dell'interdizione in letteratura, si veda H. Kroll, *O eufemismo e o disfemismo no português moderno*, Instituto de Cultura e Língua portuguesa, Lisboa 1984, che riprende attualizzandolo lo studio di João da Silva Correia, *O eufemismo e o disfemismo na língua e literatura portuguesa*, del 1927.

⁵⁰ Olivier Demissy-Cazeilles, *L'autocensure: un reflexe conditionné. Étude de la traduction française de Busconductor Hines de James Kelmas*, in *Censure et traduction* (a cura di M. Ballard), Arras, Artois Presses Université 2011, p. 49. L'autore di questo saggio, che analizza una traduzione fatta da una mano femminile, ipotizza la possibilità che anche al sesso della traduttrice sia dovuto l'addolcimento della versione francese del romanzo, che, rispetto all'originale, elimina il turpiloquio: «Se pose alors la question de l'égalité de traitement d'une traduction selon que le traducteur est un homme ou une femme. De récentes études en sociolinguistique ont démontré que les hommes et les femmes s'exprimaient différemment; nous serions dès lors en droit de nous demander s'ils traduisent de la même manière. En tant qu'auteurs, les femmes ont prouvé qu'elles pouvaient manier la vulgarité aussi bien que les hommes. En tant que traductrices, les règles du jeu changent car le projet d'écriture ne leur est pas immanent» (*Ibidem*). Secondo questa tesi, una donna si sentirebbe molto meno vincolata alla convenzione come autrice che non come traduttrice, poiché alla scrittura 'di prima mano' sono concesse più licenze. Chiaramente, Demissy-Cazeilles non ci fornisce qui gli strumenti per interpretare la condotta scelta da Tabucchi, che è un uomo; ma ci spiega ugualmente i meccanismi intrinseci a un riflesso condizionato che, al di là del sesso e della sessualità, deriva da un legato culturale, sociologico. Soprattutto, si potrebbe ipotizzare che, se l'autocensura operata da una donna possa essere motivata dagli elementi che nomina Demissy-Cazeilles, quella maschile muova da un atto di forza, una maggiore spregiudicatezza nell'appropriarsi dell'opera da parte del traduttore. Scrive Raluca Vida: «La censure est toujours situationnelle et marquée idéologiquement. C'est à ce point justement que traducteur et autocensure sont compatibles, car la propriété intellectuelle que l'autocensure présuppose se transforme dans une tendance involontaire d'appropriation dont le résultat final est un pro-

Tra i vari contributi, che analizzano traduzioni letterarie rilevandone diversità di registro motivate da interdizioni rispetto agli originali, segnaliamo in particolare quello di Corinne Wecksteen, che, relativamente alla soppressione di argomenti-tabù, scrive:

Toutefois, il existe des cas où l'on peut se demander si le gommage des connotations est le fruit de pressions liées à l'intégration, à l'intériorisation, par le traducteur, d'un code de conduite faisant intervenir les tabous et la bienséance, ou il s'agit de choix personnels du traducteur, qui sortent alors peu à peu du domaine de la pression liée au système pour entrer dans la sphère de la subjectivité et la créativité individuelles⁵¹.

Quali che fossero le ragioni di ordine culturale e psicologico a monte della scelta di Tabucchi e al netto di qualche leggera modifica apportata da Brandão al testo del 1974 che ebbe l'effetto di intensificarne la crudezza del registro certamente in Italia in quegli anni sarebbe stato complesso tradurre *Zero* mantenendone inalterato il livello di turpiloquio, e la traduzione di Antonio Tabucchi è mirabile anche per la sua audacia in tal senso.

Ma se ieri il testo di Tabucchi era probabilmente l'unica alternativa alla rinuncia di offrire *Zero* al pubblico italiano, forse oggi le mutate condizioni editoriali possono consentire nuove soluzioni e una nuova traduzione di questo capolavoro brasiliano. Non sarebbe un lavoro semplice, ma chi vorrà affrontarlo darà un grande contributo alla cultura e alla consapevolezza politica del pubblico italiano; e, forse, se una critica benpensante gli muoverà ipocrite accuse per lo stile utilizzato, potrà rispondere come fece Picasso ai generali che, osservando *Guernica*, gli chiesero "Maestro, lei ha fatto questo obbrobrio?": "No" disse l'artista, "L'avete fatto voi"⁵².

duit issu d'une multitude de choix». R. Vida, *De la censure officielle à l'«autocensure»*, cit., pp. 3,14.

⁵¹ C. Wecksteen, *Censure et traduction: détournement, et contournement des sens interdits*, in *Censure et traduction* (a cura di M. Ballard), Artois Presses Université, Arras 2011, p. 64.

⁵² Cfr. J. Pietrobelli, *Guernica. Il capolavoro di Picasso*, [s.n], [s.d.], 2015.

Análise comparada do prefixo português *re* e do prefixo italiano *ri* no processo de criação lexical

Paula Cristina de Paiva Limão
Università degli Studi di Perugia

O presente estudo é dedicado a um dos elementos prefixais mais produtivos no processo de formação de palavras derivadas do sistema lexical português e italiano, o prefixo *re* e o seu equivalente *ri* em italiano. A nossa proposta é de indagar algumas das propriedades morfossintáticas e semânticas do prefixo *re* em português e do prefixo *ri* em italiano, através da análise de um corpus lexical extraído da terceira edição de *O Dicionário Português. Dizionario Portoghese – Italiano, Italiano – Portoghese* de Giuseppe Mea¹, de modo a examinar se existem diferenças fundamentais na forma e funcionalidade dos ditos prefixos nas duas línguas.

A escolha do supramencionado *Dicionário*, e não de um qualquer outra fonte lexical da língua portuguesa e italiana à nossa disposição, justifica-se pelo facto de o *Dicionário* de Giuseppe Mea, consistir ainda hoje num dos materiais de consulta mais completos, representativos e utilizados da lexicografia bilingue portuguesa e italiana.

Se os fenómenos de gramaticalização e/ou de predomínio de determinadas formas sintáticas em detrimento de outras, que tendem a tornar-se obsoletas ou menos significativas, são constatáveis a nível da gramática das línguas, os fenómenos de mutação linguística a nível lexical são em grande medida mais rápidos, e solicitam constantemente a atualização dos repertórios lexicais de uma dada língua. Tal facto, no caso do processo de formação de palavras por prefixação, implica que existe uma perceptível discrepância entre os elencos lexicais incluídos nos dicionários e as palavras usadas com maior ou menor frequência pelos falantes.

¹ G. Mea, *O Dicionário Português. Dizionario Portoghese – Italiano, Italiano – Portoghese*, Zanichelli / Porto Editora, Porto 2010.

As inovações lexicais, que contrariamente às inovações sintáticas constituem um universo aberto, ocorrem e cristalizam-se muitas vezes no interior da língua, sem que os elementos de uma determinada comunidade linguística de tal se apercebam, ou melhor, os falantes tomam consciência do facto que uma neoformação se sedimentou no léxico de uma língua somente quando essa lexicalização na realidade já ocorreu. Dois elementos principais participam deste processo, as palavras e a nossa capacidade cognitiva. Por meio da combinação e recombinação de morfemas, surgem as palavras que se vão paulatinamente integrando no nosso património lexical e que nos permitem de dispor de amplos recursos para exercer a nossa competência e/ou criatividade linguística. Ora, uma das grandes dificuldades com que se depara o aprendente da língua estrangeira ou o tradutor advém muitas vezes da ausência de um correspondente direto na língua alvo para nomear conceitos ou objetos, presente por sua vez na língua fonte.

Associada a esta óbvia constatação liga-se outra questão central no estudo da formação das palavras, o facto de encontrarmos no léxico formações retidas como regulares, ou seja que respeitam as regras de formação das palavras, ao lado de formas irregulares ou de aceitabilidade duvidosa. No caso das unidades lexicais neológicas, estas estão submetidas a dois tipos de processo de criação: a neologia denominativa e a neologia estilística. A primeira ligada à necessidade de criar, centrada na eficácia comunicativa e a segunda no aspeto estético, semântico e figurativo ou simplesmente subordinada à necessidade de demarcar uma visão criativa e original das realidades descritas, já que como sabemos, na atividade criativa da escrita, muitas vezes é mais importante a renovação das expressões, o moldar as expressões com formas inusitadas e pouco regulares. O facto de muitas dessas criações neológicas não passarem a integrar o léxico da língua não lhes retira de nenhum modo a capacidade de serem plenamente compreendidas e interpretadas pelos falantes de uma língua. Assim, todas as considerações que podemos fazer sobre a mutação do léxico e sobre a sua estratificação leva-nos a ter em conta a inerente dificuldade em estabelecer critérios rigorosos sobre a oportunidade e a modalidade da inserção de uma nova palavra no léxico e da sua aceitação como elemento integrante do património linguístico de uma língua.

No caso específico dos prefixos, poderíamos então questionar se uma qualquer forma prefixada com o prefixo *re*, ainda que não venha registada em obras lexicográficas e que coincida com os valores semânticos atribuíveis ao referido prefixo, possa ser ou menos considerada uma forma neológica plausível. Podemos responder afirmativamente, já que estas unidades lexicais não despertam a sensação de novidade e que os falantes de uma língua conhecem, de modo geral, as mesmas regras de formação das palavras, o que Graça Rio-Torto denominou de competência derivacional².

² Cf. G.M. Rio-Torto, *Classes morfológicas e tipologia derivacional*, «Verba», 29, 2003, pp. 353-364

Deste modo, o falante é capaz de realizar generalizações sobre representações com propriedades similares e adquirir esquemas genéricos que subjazem aos dados relacionados. No entanto, muitas vezes deparamo-nos com formas que, ainda que regularmente formadas, são rejeitadas pelos falantes, porque de uso pouco comum, ou porque, na maior parte dos casos, existe uma forma composta que exprime semanticamente o mesmo significado, que se tornou predominante no uso linguístico. A este propósito, Graça Rio-Torto afirma categoricamente que um dos aspectos mais salientes no processo de formação de palavras reside no facto de nele encontrarmos dimensões diversas (morfo-fonológica, morfo-lexical, semântico-categorial, semântico-sintática e enunciativo-pragmática) que correspondem a diferentes níveis e domínios de organização da língua³, dimensões que determinam sem dúvida a maior ou menor aceitabilidade das palavras pelos seus falantes.

Para além destas questões genéricas, existem, no âmbito da formação de palavras, zonas que podemos definir de fronteira, isto é, casos que suscitam amplas polémicas e debates, como no caso da polémica construída em torno da definição dos confins entre o processo de prefixação e de composição.

1. Prefixação e/ou Composição

Geralmente recorre-se à formação de palavras e por consequência aos relativos procedimentos de sufixação, prefixação e composição para realizar estruturas mais densas e coesas na língua, mirando a limitar perífrases e subordinações que tornariam a linguagem mais complexa. Por esta razão, o estudo do conjunto das palavras, quer das novas realizações, quer das palavras caídas em desuso constitui uma análise que se baseia num material em constante desenvolvimento.

A derivação por prefixação prevê, como é noto, que o afixo em questão preceda sempre a base, que seja o correspondente de algumas antigas preposições e advérbios latinos e gregos e que seja portador de menor material gramatical em relação aos sufixos.

Na realidade, a definição e a categorização dos prefixos encontram grandes disparidades de opiniões: em modo particular é a determinação dos elementos prefixais a resultar difícil⁴. De facto, se alguns estudos definem a

³ Cf. G.M. Rio-Torto, *Morfologia Derivacional. Teoria e aplicação*, Porto, Porto Editora 1998, pp. 74-75.

⁴ Como salienta Anna-Maria di Sciullo «Prefixes pose an interesting puzzle. In some cases they seem to determine the category as well as the argument structure of the projections they are a part of, and in other cases they do not seem to have this effect. The question then arises of whether prefixes are heads or not, and if not, what kind of categories they are. Also puzzling is how to determine the licensing conditions they are subject to. Even though they are bound morphemes, they share properties with prepositions and adverbs and the question arises of whether prefixes, prepositions, and adverbs are subject to the same conditions. Another piece of the puzzle to

prefixação como um processo derivacional, outros contrastam essa posição, considerando-a um procedimento compositivo⁵.

Como recorda Carlos Alexandre Gonçalves, no caso do português, a maioria dos autores considera a prefixação um processo de derivação⁶, embora haja quem opine não existirem diferenças substanciais entre formas prefixadas e compostas, que corresponderiam ao mesmo processo de formação de palavras: a composição⁷.

O esforço de filiar os processos de prefixação e sufixação no interior do mesmo procedimento etiquetada com a denominação de afixação encontra resistências devido à constatação que existem deformidades que não se podem ignorar na aplicação de uma definição específica. Consequentemente, a constatação de que a prefixação compartilha propriedades da composição e da derivação leva-nos a considerar como muito plausível a ideia de continuum defendida por autores como M. Baker⁸ e C.A. Gonçalves⁹.

Uma primeira tentativa para explicar o comportamento singular dos prefixos remonta ao estudo de Greenberg¹⁰, o qual, recuperando a teoria proposta

explain in why there is variation in prefixation among languages that do not exhibit major differences with respect to the distribution of prepositions and adverbs» A-M. di Sciullo, *Prefixed verbs and Adjunct Identification*, in Id., *Projections and Interface conditions. Essays on Modularity*, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 52-73.

⁵ A delimitação conceptual entre prefixação e composição é um tema que tem dividido os especialistas na matéria, embora atualmente a prefixação seja hoje considerada como um processo de formação de palavras diferente da composição, embora apresente com a mesma alguns elementos comuns. Cfr. R. Lieber e P. Štekauer, *The Oxford handbook of compounding*, OUP, Oxford 2009; C.A. Gonçalves, *Composição e derivação: polos prototípicos de um continuum?*, «Domínios da Linguagem», vol. 5, n. 2, 2011, pp. 62-89; M.G. Rio-Torto, *Prefixação e composição: fronteiras de um contínuo*, «Verba», v. 41, 2014, pp. 103-121.

⁶ Cfr. M. Basílio, *Prefixos: a controvérsia derivação/composição*, «Cadernos de Linguística e Língua Portuguesa», vol. 1, n. 1, Rio de Janeiro, PUC 1989, pp. 1-13; A.J. Sandmann, *Formação de palavras no português brasileiro contemporâneo*, Scientia et labor, Curitiba 1989; V. Kehdi, *Formação de palavras em português*, Ática, São Paulo 1992; J.L. Monteiro, *Morfologia portuguesa*, Fortaleza, EdUFC, 1987; I.M. Alves, *Formações prefixais no português falado*, in A.T. Castilho (org.), *Gramática do português falado: as abordagens*, vol. III, UNICAMP, Campinas 1993, pp. 383-398.

⁷ O autor inclui os prefixos entre os elementos constitutivos da composição e refere que «por falta de uma definição adequada para vocábulo e da confusão, a seu respeito entre plano mórfico e plano fonológico, há na nossa tradição gramatical uma teoria dos vocábulos compostos que é inteiramente falsa» Cfr. J.M. Câmara Jr., *Problemas de linguística descritiva*, Vozes, Petrópolis 1971, p. 38.

⁸ M. Baker, *On Derivational Asymmetries in Derivational Morphology*, in S. Bendjaballh et al. (eds.), *Morphology. Selected Papers from the 9th Vienna Morphology Meeting*, John Benjamins, Amsterdam 2000, pp. 21-40.

⁹ C. A. Gonçalves, *Composição e Derivação: Polos prototípicos de um Continuum? Pequeno estudo de casos*, «Domínios da Linguagem», Uberlândia, vol. 5, 2011.

¹⁰ Cfr. J.H. Greenberg, *Some universals of grammar with particular reference to the other of meaningful elements*, in Id., *Universals of Human Language*, MIT Press, Cambridge 1963, pp. 73-113.

por E. Sapir¹¹, considerava que as línguas mostram uma notável propensão para os processos que favorecem os sufixos em relação aos prefixos. Outros estudiosos pensaram recorrer à noção de prototipicidade, indicando os sufixos como uma classe mais prototipicamente afixal em comparação com os prefixos. Outros ainda sugeriram de analisar a questão num plano puramente fonológico, como Fabio Montermini¹², que demonstra como a independência fonológica dos prefixos é uma constante em muitas línguas. A principal diferença fonológica que nos permite de identificar um prefixo é a sua não total integração com a base a que se liga. Esta sua inserção não completa na palavra de base manifesta-se em dois modos: por um lado o prefixo revela particularidades que se individualizam com prevalência nas unidades fonologicamente autónomas, por outro lado as linhas de demarcação que destaca o prefixo da sua base pode assumir as características típicas de uma palavra autónoma, elemento caracterizante do prefixo em análise.

Por sua vez, no plano sintático, a principal característica que distingue os prefixos dos sufixos é constituída pela capacidade dos primeiros de terem um papel autónomo em sintaxe e de escolher como base à qual se unir não só lexemas simples mas também estruturas complexas.

Estas peculiaridades levam muitos estudiosos a considerar que os prefixos se constituem, na verdade, como unidades diferentes dos sufixos, assumindo os primeiros como elementos constitutivos da composição, em vez de os considerar como verdadeiros afixos. Já na década de 70, a gramática generativo-transformacional introduzia no interior da morfologia lexical uma distinção nítida entre sufixos e prefixos, incluindo os primeiros no campo derivacional e os segundos no sector da composição. Uma solução parece encontrar-se, com pertinência, na apresentação de um paradigma diferente em que o esquema de formação de palavras se divide em sufixação, prefixação e composição¹³.

A proposta de identificação dos prefixos como elementos composicionais e não derivacionais deriva por sua vez da constatação da disparidade de comportamento entre prefixos e sufixos. De facto, a relação entre um prefixo e a base a que se liga pode ser definido como caracterizado por uma ligação muito mais débil em relação à que se cria entre o sufixo e a sua base, explicando tal facto o motivo pelo qual os prefixos são caracterizados por uma maior in-

¹¹ Cfr. E. Sapir, *Language: An Introduction to the Study of Speech*, Harcourt, Brace and Company, New York 1921.

¹² Cfr. F. Montermini, *Il lato sinistro della morfologia. La prefissazione in italiano e nelle lingue del mondo*, FrancoAngeli, Milano 2008.

¹³ A questão da distinção entre a derivação e a composição é atualmente discutida por importantes estudiosos da morfologia como L. Bauer, *The borderline between derivation and compounding*, in W. Dressler et al. (eds), *Morphology and its Demarcations*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2005, pp. 97-108; G. Booij, *The Grammar of Word: an introduction to linguistic morphology*, Oxford University Press, Oxford 2005.

dependência e portanto considerados como palavras independentes. Como sublinha Mattoso Câmara Jr¹⁴ prefixos como *in*, *re*, *des* e *sobre* destacam-se do conjunto da palavra, sendo esse um dos traços comuns às palavras compostas.

Os prefixos, por sua vez, não determinam a categoria sintática da palavra complexa que formam, sendo por isso considerados categorialmente neutros, pelo que no caso da prefixação, derivado e derivante têm a mesma especificação sintática¹⁵. Como nota Sandmann¹⁶ os prefixos são sempre determinantes enquanto que os sufixos funcionam como determinados, embora nos dois casos se mantenha o padrão estrutural da derivação, com o núcleo sempre à direita, seja ele a base (prefixação) ou o sufixo (sufixação). Outra diferença entre prefixos e sufixos relaciona-se com a variável lexical que selecionam, já que os prefixos combinam-se com palavras e em decorrência são menos integrados às bases.

Do ponto de vista funcional, a prefixação contrariamente à sufixação, como já sublinhado por Carlos Gonçalves¹⁷, por operar com significados mais gramaticais, dificilmente, com exceção nos casos de gradação intensiva, revela o impacto pragmático do falante em relação ao enunciado, ao referente ou ao interlocutor, sendo por isso mais neutral do ponto de vista expressivo.

Existem, no entanto, características comuns entre prefixos e sufixos¹⁸. Uma destas características é o facto que contrariamente à composição, a derivação estar sujeita a restrições impostas tanto pelo afixo quanto pela base. De facto os sufixos selecionam categorialmente a base morfológica tal como os prefixos determinam restrições ao seu constituinte.

A individualidade dos elementos prefixais leva-nos portanto a considerar a prefixação como um processo heterogéneo e o comportamento diferenciado de cada elemento prefixal permite a classificação da prefixação enquanto processo derivacional ou enquanto processo composicional de formação de palavras, e a aceitar a proposta de Carlos Gonçalves que nos propõe uma classificação com base em protótipos e por meio de continuum¹⁹, ou seja é com base na noção de continuum entre as categorias morfológicas que se

¹⁴ J.M. Câmara Jr., *Problemas de linguística descritiva*, cit., p. 71.

¹⁵ Como no caso de [re [ver]V] ou de [in [completo] Adj] Adj, embora se possam encontrar casos que contrariam esta tendência em que está presente uma alteração categorial como em [a [moral] S] Adj. Cfr. M. Correia, L.S. Lemos, *Inovação lexical em português*, Colibri, Lisboa 2009.

¹⁶ Cfr. A.J. Sandmann, *Formação de palavras no português brasileiro contemporâneo*, cit.

¹⁷ C.A. Gonçalves, *Prefixação, composição ou derivação? novos enfoques sobre uma antiga polémica*, «Matraga», v. 19, n. 30, jan/jun. Rio de Janeiro 2012, p. 152.

¹⁸ Algumas das características comuns entre prefixos e sufixos: a) não são formas livres; b) servem para formar inúmeros vocábulos porque manifestam significados mais gerais; c) têm função semântica pré-determinada o que delimita os possíveis usos e significados das palavras a serem formadas; d) impõe restrições morfológicas, sintáticas e semânticas. Cfr. C.A. Gonçalves, *Prefixação, composição*, cit., p. 58.

¹⁹ Ivi, p. 159.

pode entender a prefixação em português, como um processo de interface composição - derivação bastante heterogêneo, com elementos mais representativos da derivação e outros menos salientes.

2. O prefixo *re* / *ri*

2.1. A opacidade semântica

Nas gramáticas tradicionais, a partícula *re* é tratada como um prefixo de origem latina que denota o sentido de repetição, sendo o conceito de prefixo definido como um elemento que usa o radical como base para formar novas palavras. Porém, ao analisarmos atentamente as formas verbais, vemos que nem sempre *re* é aglutinado a um radical verbal, ou seja, nem sempre parece funcionar como um caso de prefixação. Além disso, apesar de grande parte dos verbos que começam com o prefixo *re* apresentarem a ideia de repetição como em ‘reabastecer’, ‘reabrir’, ‘reafirmar’, existem outros que não apresentam tal sentido como em ‘reagir’, ‘reclamar’, ‘recorrer’²⁰.

A derivação por prefixação pressupõe que o afixo seja o correspondente de algumas antigas preposições e advérbios latinos e gregos, no entanto, essa filiação nem sempre é possível. Certas palavras passam de um significado original mais restrito a um significado mais geral, como podemos verificar no verbo *repetir* do latim *repĕto-is, -ivī (-īī), -itum* (< *re-* + *peto* [dirigir-se, buscar, pedir]) que significava atacar de novo, repetir, tornar a dizer, pedir outra vez, reivindicar, reclamar, que se generalizou significando não apenas dirigir-se novamente ou pedir outra vez, mas tornar a executar qualquer ação, ou seja, expandiu a ideia de repetição expressa pelo prefixo *re*, assumindo neste caso um valor semântico não relacionável com nenhuma outra preposição latina.

A ideia de repetição por sua vez aplica-se a verbos em que o *re* possui o mesmo significado que a locução adverbial de novo, não estando incluído nesse grupo de palavras, como por exemplo recortar e remexer, uma vez que estas transmitem ideia de iteratividade, de movimento contínuo.

Recordemos ainda que o prefixo italiano *ri* se manifesta como o produto de um processo evolutivo que conduziu o elemento latino *re* a aparecer adaptando-se a esta nova forma²¹. A atual forma *ri* desenvolveu-se, por sua

²⁰ L. Meirelles, *Análise semântica do prefixo RE- em verbos do português brasileiro*, «Revista da ABRALIN», v. 13, n. 1, 2014, p. 156.

²¹ Como refere Anna Busetto, o prefixo *re*, documentado só em latim e no dialeto umbro apresenta uma etimologia incerta e designa propriamente a inversão de um processo. Deste inicial sentido genérico teriam derivados as acepções posteriores de: 1) movimento para trás em sentido físico (*redeo, reduco*); 2) movimento para trás em sentido temporal no sentido de um retorno ao estado anterior; 3) de reciprocidade ou compensação (*reddo*); 4) de inversão, isto é de ação que anula uma precedente (*recludo, retego*), 5. de restauração (*renovo, revalesco*), 6) de separação (*removeo*), 7)

vez, na base da propensão dos dialetos italianos em modificar a *e* pretónica latina em *i*, enquanto as realizações com *re* se circunscrevem às formas cultas e literárias, provenientes do latim e portanto definidas latinismos.

Observa-se ainda que os dois prefixos *re* e *ri* se podem ligar à mesma base dando vida a duas variantes de um mesmo vocábulo. Em tais casos, a forma realizada com o prefixo *ri* corresponderá ao uso mais popular e recorrente do léxico, enquanto que a obtida conseguida através do uso de *re* será a configuração erudita, é o que acontece com ‘*resurrezione*’ e ‘*rissurrezione*’ ou com ‘*recezione*’ e ‘*ricezione*’.

A produtividade extraordinária de *ri* em italiano em relação a *re* pode-se justificar observando também o modo como se combina com a palavra que lhe serve de base como demonstram as formações *raffiustare* e *rallegrare*, em que o desaparecimento da vogal *i* do prefixo em questão, torna mais difícil a identificação do derivado e do próprio prefixo. Em relação à excepcional difusão de *re* é ainda oportuno assinalar uma cada vez maior popularidade do emprego do prefixo culto *re* indicando primariamente valor de repetição de uma ação ou sentido contrário à ação expressa pela base, gerando em tempos recente um grande número de novas palavras. Basta pensar às palavras *revisonare*, *reintrodurre*, *restringere*, *respinto* e *reintegrare*, só para fazer referência a algumas das ocorrências identificadas durante o confronto com os lemas em português.

Anna Cardinaletti²² propõe mesmo que o prefixo de repetição *ri* no italiano seja considerado um adjunto (um item lexical, não funcional) incorporado ao verbo. A autora assume que existem duas posições na estrutura sintática para a colocação de advérbios de repetição e que essas duas posições podem ser ocupadas pelo prefixo. O conjunto da sua proposta explica os seguintes factos sobre o italiano: (i) o prefixo pode ser incorporado ao auxiliar em formas compostas II) nos verbos somente duas ocorrências do prefixo são permitidas. Contudo, na língua portuguesa, não se pode juntar ao auxiliar, somente ao verbo principal. Pensemos às formas admissíveis no italiano de: *è ristatto fatto*; o *ripossiamo prendere*.

2.2. Análise do Corpus

Na elaboração do corpus analisado, para cada uma das entradas em português e em italiano, foi proposto um correspondente italiano, de modo a verificar,

de reação ou de oposição (*rebelo*, *respondeo*), 8) de iteração (*recogito*), 9) com valor de intensificador (*reposco*, *requiro*). A. Busetto, *Il ruolo della prefissazione nel mutamento semantico: il caso dei composti di legere*, in P. Poccetti, *Latinitatis Rationes: Descriptive and Historical Accounts for the Latin Language*, Walter de Gruyter, Berlin 2016, p. 307.

²² Cfr. A. Cardinaletti, *On the Italian repetitive prefix ri-: Incorporations vs. cliticization*, «Working Papers in linguistics», 13, University of Venice, Venice 2003, pp. 7-29.

a escolha feita pela língua de apresentar uma correspondência equivalente a nível da sua formação (ou seja com o prefixo *re* /*ri*) ou a necessidade de construir uma expressão sintagmática em que elementos como formas perifrásticas como ‘tornar a’, ‘voltar a’ e advérbios ou locuções adverbiais como ‘novamente’ e ‘de novo’ que sublinham o valor semântico de repetição. Durante a organização das formações descartámos as ocorrências, que apesar de morfologicamente transparentes, suscitavam dúvida quanto ao critério semântico, considerando somente os exemplos cujo valor específico encerrado na palavra pudesse ser recuperado.

A análise quantitativa dos dados extratos conduziu-nos a algumas considerações.

Contabilizámos, seguindo os critérios de seleção referidos em precedência, 2438 lemas formados com *ri* em italiano e 1701 formações com *re* em português. Obviamente estes números correspondem à seleção que o autor do *Dicionário* fez em relação a um universo de opções certamente mais vasto. Recordemos que o dicionário Houaiss, apresenta cerca de 4000 entradas de formação com o prefixo *re*.

Mais relevante do que o número total dos lemas reunidos é certamente o facto que bem 30% das palavras italianas, presentes no corpus dicionarístico, formadas com o prefixo equivalerem em português a expressões compostas na sua maioria pelo verbo e formas adverbiais que reiteram o significado reconduzível ao valor original do prefixo. (por exemplo: *riffameggiare*, em português ‘tornar a flamejar’ ou ‘flamejar mais’ ou *riaavvalo* (em português ‘renovação do aval’).

Uma análise mais microscópica do corpus fez-nos deparar com algumas criticidades, quer nas correspondências indicadas do italiano ao português. quer em posição inversa. Em numerosos casos, o dicionário ignora o termo formado com o prefixo, já atestado como pertencente ao património lexical: demos como exemplo para o italiano, mas dispomos de numerosos exemplos para o português, a indicação de ‘*formulare di nuovo*’ como corripovente da palavra portuguesa ‘reformular’, quando em italiano a palavra ‘*riformulare*’ é atestada no dicionário De Mauro com uma ocorrência datada de 1957, ou por exemplo do lema *reinaugurar* e do seu equivalente italiano *inaugurare di novo* em vez da palavra usual *reinaugurazione*, palavra que como tantas outras muitas vezes perdeu o valor de indicar a repetição da ação. Semelhantes lacunas foram assinaladas por outros estudiosos em dicionários portugueses monolíngues, em que algumas palavras de uso comum não constavam da longa lista de formações, denotando o carácter subjetivo da inclusão ou não de uma palavra num corpus dicionarístico.

Outro aspeto saliente da comparação dos elementos em italiano e em português é a constatação que, embora a língua italiana apareça como muito mais produtiva e livre na formação de verbos prefixados com *ri*, raramente se encontram, contrariamente ao que acontece no português, a formação de substantivos derivados ou o prefixo associado a bases nominais (indique-

mos por exemplo ao caso de *ricristiannizzare* mas não como em português ‘ricristianização’, *ricurvare* mas não ‘recurvação’, *riesportar*, mas não ‘reexportador’, *riaccusare*, mas não ‘reacusação’, *riallaciare*, mas não ‘reatamento’, *ressenerare*, mas não ‘ressereno’, *rissecare* mas não ‘ressecação’). Esta observação não invalida o facto que o prefixo *re* impõe restrição categorial a nomes e adjetivos. As nominalizações presentes na língua portuguesa são obviamente aceites porque derivadas de verbos prefixados correspondentes.

A presente análise formal leva-nos inevitavelmente a refletir sobre a necessidade de rever atentamente as correspondências lexicais apresentadas no dicionário integrando outros materiais de pesquisa lexical, como corpus da língua falada e escrita, que possam comprovar ou modificar as soluções apresentadas de modo a disponibilizar formas que sejam mais próximas do uso real da língua. Uma perspectiva particular a este propósito é a de António José Sandmann, lexicógrafo brasileiro, que reitera que quando tratamos de formações obtidas por prefixação, mediante o uso de *re* cujo primeiro significado é *de novo*, *novamente*, não seja indispensável elencar nos dicionários as produções que possuem este valor mas «[...] é suficiente registar as palavras com prefixo *re-* que, têm um conteúdo diferente de “novamente” ou um conteúdo mais complexo»²³.

2.3. Os valores semânticos de *re* e *ri*

Uma vez reconhecidas as formações coerentes com os critérios estabelecidos, a nossa atenção recaiu na determinação dos sentidos veiculados pelo prefixo: tais como o de: repetição, marcação de intensidade, movimento contrário, a ideia de voltar a um estado anterior ou ainda a de movimento para trás.

De seguida tentaremos subdividir os valores referidos a *re*:

1. O primeiro valor veicula o sentido de realizar a acção *x* em modo diferente e com um resultado diferente. Depois de um atento estudo observamos como muitos derivados verbais que recorrem ao emprego de *re* não impliquem necessariamente o significado de repetição de uma acção específica; substancialmente manifesta-se a vontade de fazer qualquer coisa de modo alternativo, como acontece com alguns verbos que invocam a participação de atividades intelectivas, mostrando uma propensão consistente em relação a este tipo de conceito: assim é para pensar que produz ‘repensar’ ou para ‘cogitar’, que forma ‘*recogitar*’. Para além disso, o prefixo *re* pode ser usado também em conexão com verbos que se relacionam com ações que exprimem criatividade artística e intelectual, e também neste caso com valor de realizar qualquer coisa de modo diferente. É o que acontece com ‘criar’ e ‘crear’ que dão lugar às formações ‘recriar’ ou ‘recrear’.

²³ Cfr. A.J. Sandmann, *Formação de palavras no português brasileiro*, cit., p. 44.

Podemos assim chegar à conclusão que o prefixo *re* se manifesta muito produtivo no momento em que se une a bases verbais que indicam uma atividade artístico criativa ou de concretização de um programa.

2. O segundo significado prevê o emprego de *re* com valor de realizar um ato que corresponde à reparação de um estado antecedente”. Identificam-se com esta classificação formações que implicam o retorno a um momento ou um estado precedente, tal como evidenciam as realizações ‘recristianizar’ ou ‘reencarcerar’ ou ainda ‘reabitar’, em que se manifesta o sentido de reparação ou restituição do significado especificado na base. Também os verbos de movimento que indicam o início do desenvolvimento de um processo exprimem o conceito de um retorno a um estado anterior, como podemos comprovar em verbos como ‘reintegrar’ ou ‘reintroduzir’. Esta aceção demonstra ser mais produtiva.

3. O terceiro valor manifestado pelo uso do prefixo *re* é o de repetição da ação *x*. Esta é de facto a aceção primária geralmente atribuída geralmente a *re* que incorpora o valor de repetição do ato indicado pelo verbo de base. Nesta perspetiva, o uso dos falantes é essencialmente o de indicar o retorno a um ponto crucial em que se verifica o início da ação expressa pelo verbo de base, ação que é consumida no arco do tempo.

Analisando o grupo de verbos formados com o prefixo *re*, em que é patente a ideia de repetição, verificamos que muitas vezes não podemos utilizar em português, mas também em italiano, os verbos primitivos nas mesmas construções, como por exemplo no caso do verbo ‘retocar’ ou ‘recapitular’²⁴, verbos em que se tornou completamente opaco o significado de base.

Podemos marcar algumas limitações de ordem semântica em relação ao uso de *re*, no sentido em que este elemento prefixal não se pode combinar sempre, e de maneira unívoca, com todos os verbos. De facto, Cavalcanti²⁵ sublinha uma substancial incompatibilidade entre o prefixo *re* com valor de repetição e os verbos ‘morrer’ e ‘falecer’, por exemplo, ao contrário a noção de repetição é admissível em verbos como ‘nascer’ e ‘viver’ que designam o início de um processo e não o seu fim. Se é observável uma certa incompatibilidade do prefixo *re* com valor de repetição, com verbos que denotam a substancial impossibilidade de repetir a ação expressa pelo verbo que serve de base, registamos a catalogação no *Dicionário* de Giuseppe Mea do lema

²⁴ Esta mesma consideração foi feita por Leticia Meirelles e Márcia Cançado num seu estudo de 2014 em que analisando o *Dicionário Gramatical de Verbos do Português contemporâneo do Brasil* (1990), fizeram um estudo aprofundado sobre os verbos iniciados com o prefixo *re*. Cfr. L. Meirelles, M. Cançado, *Análise semântica do prefixo re- em verbos do português brasileiro*, «Revista da Abralín», v. 13, n. 1, p. 157.

²⁵ R. Cavalcanti, *Um estudo sobre alguns prefixos de origem latina numa abordagem gerativa*, PUC-RJ, Rio de Janeiro 1980.

‘remorto’. É claro que neste caso, o vocábulo em questão não indica a reiteração do verbo ‘morrer’ mas assume um evidente significado figurado.

Outros tipos de restrição semântica em relação ao uso de *re* com valor repetitivo referem-se às cópulas e verbos auxiliares, que por seu lado contribuem a fornecer informações aspetuais, modais e de voz, delegando o sentido da repetição ao verbo principal. É oportuno revelar enfim, como o valor de repetição veiculado pelo prefixo *re* resulte ser muito mais produtivo em construções como *x* e *re-x* peculiaridade já reconhecida altamente produtiva em referência à análise do prefixo italiano *ri*. Formações moduladas neste esquema, como ‘ler’ e ‘reler’ ou ‘lembrar’ e ‘relembrar’, salientam a intenção de quem as usa de acentuar o conceito de repetição expresso pelo verbo de base.

4. O quarto significado do uso de *re* denota o valor de realizar um ato *x* com intensidade e reforço. Encontramos no interior desta divisão formações que miram a designar a ação indicada pelo verbo de base com um valor mais forte e marcado enfatizando o significado de partida. É o que acontece em ‘ressentir’, por exemplo que não é parafraseável com a expressão ‘repetir o ato de sentir’, mas denota uma maior intensidade expressiva no uso do verbo, a mesma inclinação esta presente nos verbos ‘ressangrar’, ‘ressoar’, ‘reassegurar’ e ‘ressubir’.

5. A quinta aceção de *re* tem valor de realizar o ato *x* provocando movimento permanente ou ininterrupto. Assim o verbo ‘remexer’ pode ser enquadrado nesta perspectiva semântica de mexer várias vezes’.

6. Por fim, o ultimo significado veiculado por *re* assume a função de realizar um movimento contrário. Neste tipo de formações deparamo-nos com casos em que o prefixo *re* denota uma reação à ideia expressa no verbo de base, manifestando ação contrária. Por isso em ‘rebatêr’, o prefixo *re* atribui ao verbo bater, o valor de realizar uma ação em sentido oposto ao recebido. O mesmo acontece com ‘reagir’, em que se manifesta o conceito de agir contra. Esta aceção não parece ser muito produtiva na língua atual.

Entre as muitas propriedades do prefixo *re*, encontramos a recursividade em que a segunda ocorrência do prefixo denota repetição (segunda ocorrência do prefixo) de uma ação que já tinha sido repetida, como por exemplo ‘reavaluiou’, que neste caso associa dois valores semânticos distintos²⁶. Note-se que este tipo de ocorrências não vem recenseada nos dicionários, dado que nestes casos o valor semântico de *re* é indubitavelmente o de repetição da ação.

²⁶ Nestes casos a segunda ocorrência do prefixo denota a repetição de uma ação que já tinha sido repetida. Como nota Alessandro de Medeiros, esta propriedade não é comum a outros prefixos. Cfr. A. de Medeiros, *Prefixos, recursividade*, «Revista do GEL, São Paulo, v.13, n. 1, 2016, p. 57.

É também possível uma leitura restitutiva do prefixo *re*²⁷ em que a ação ou evento indicado pelo verbo prefixado restitui ao seu complemento um estado. A questão pertinente que formula Alessandro Medeiros é a seguinte: «[...] aquilo que a literatura chama de leitura repetitiva (na qual se pressupõe uma ocorrência anterior do evento denotado pelo verbo, realizado pelo mesmo agente) também é veiculada pelo prefixo?»²⁸ Uma maneira de verificar é tentar prefixar verbos que denotam atividades mas em cujo significado não se inclui um estado atingido, como nos verbos de atividade inergativos (recorrer, redormir, reandare, recaminhar, reagir (agir de novo), reviajar, resorrir, refalar, rebailar, refançar, etc).

As informações analisadas consentem ainda de evidenciar uma singularidade na aplicação do prefixo português, o qual permite a união com adjetivos para comunicar um valor intensivo que não encontra correspondência nas formações italianas. A tal propósito é oportuno assinalar os casos de 'recontente', 'refalso', 'revivo' ou 'revelho', como prova da capacidade do elemento português de manifestar a ideia expressa pela base com maior intensidade. Tal propensão não interessa a produtividade do prefixo italiano *ri*, a ponto que as vozes supraelencadas podem ser traduzidas somente admitindo a implicação de um superlativo como acontece com *falsissimo* ou *contentissimo*, ou formulando a hipótese da junção de um advérbio de quantidade à palavra que serve de base como em *assai vecchio* ou *molto contente*.

Outro aspeto particular do prefixo *re* em português, é o facto que podemos encontrar este prefixo em formações que apresentam outro prefixo²⁹. Ficam pendentes por falta de tempo muitas outras questões ligadas com o valor semântico e tipológico das formas verbais que tornam impossível em alguns casos a formação de palavras com o prefixo: Pensemos na palavra italiana *riparlare*, que o português europeu não aceita como correspondente a forma 'refalar', mas que obriga ao uso da perifrástica 'voltar a falar', forma que no entanto admissível na norma brasileira. Esta observação suscita a delineação de uma nova linha de pesquisa que seria a de averiguar se existe ou não a nível de criação neológica prefixal um comportamento diferente das duas normas.

Da análise dos dados podemos concluir que, para além das exceções anteriormente descritas, os principais valores semânticos inerentes à produtividade do prefixo *re* em português, podem ser aplicados às correspondentes formas em italiano.

Uma ulterior análise dos corpus da língua falada e escrita e sobretudo dos corpus literários permitirá, sem dúvida, a aquisição de um conhecimento

²⁷ Cfr. D. Dowty, *Word meaning and Montague grammar*, Reidel, Dodrecht, 1979.

²⁸ Cfr. A. de Medeiros, *Considerações sobre o prefixo re-*, «Alfa: Revista de Linguística», v. 56, n. 2, 2012, pp. 583-610.

²⁹ Note-se os exemplos dados por Medeiros: «O juiz redesengavetou o processo», *ibidem*.

mais aturado sobre o uso do prefixo nas duas línguas. No caso específico da criação e recriação lexical na literatura, somos solicitados incessantemente a participar no jogo proposto pelos autores, que desafiam os seus leitores a descobrir o significado das novas palavras, como diz Ondjaki, na sua obra *Há Prendisajens com o Xão*³⁰, verdadeiro desafio para os tradutores: «[...] estas palavras são, elas sim, para pessoas que se autorizam constantes aprendicis-mos. modos, maneiras, viveres. até sangue. Aprender não é repessoar-se?».

³⁰ Cfr. Ondjaki, *Há Prendisajens com o Xão. O Segredo Húmido da Lesma & Outras Descoisas*, Editorial Caminho, Lisboa 2002.

I sommersi e i salvabili. Per una didattica della grammatica del portoghese “adulto”

Roberto Mulinacci
Università di Bologna

Innanzitutto, comincio con un chiarimento riguardo al sottotitolo di questa mia comunicazione, che avrà suscitato qualche legittimo dubbio o perplessità non solo tra il pubblico, ma probabilmente anche tra i colleghi. Mi riferisco, ovviamente, all’aggettivo “adulto” posposto al termine “portoghese”, la cui associazione crea un sintagma non proprio comune nella letteratura linguistica, e non soltanto di area lusofona, ma che può vantare, ciononostante, un precedente illustre – a cui mi sono, in effetti, manifestamente ispirato –, nella recente *Grammatica dell’italiano adulto*, uscita, a firma di Vittorio Coletti, per i tipi de Il Mulino nel 2015. Solo che, a differenza di Coletti, in cui «la “grammatica dell’italiano adulto” è quella che dà conto e cerca di affrontare e risolvere i problemi generati dalla crescita dell’italiano dopo un secolo e mezzo di vita sociale e al contempo si rivolge agli italiani che crescono o già sono cresciuti nella loro lingua, ma vorrebbero conoscerla meglio»¹, ovvero, una grammatica non scolastica rivolta ad un pubblico madrelingua maturo (non necessariamente in senso anagrafico), la mia riflessione ha invece, va da sé, un ambito di destinazione ben più limitato, qual è quello di una lingua non materna, appresa perlopiù a livello universitario e non traguardabile, dunque, unicamente – o principalmente –, dalla prospettiva dell’eccezione e dell’errore, come fa, per converso, in modo esplicito il collega genovese. Il portoghese qui evocato, con questa estensiva applicazione dell’aggettivo “adulto”, è allora non già una lingua consapevole del proprio percorso storico e che ha ormai superato la sua fase di latenza per scoprirsi finalmente grande (oltre che una delle grandi lingue di cultura del nostro presente globalizzato), ma una lingua che vorrei fosse davvero trattata da grande, nel senso, per l’appunto, di “adulto”, cioè, descritta nella reale complessità della

¹ V. Coletti, *Grammatica dell’italiano adulto*, Il Mulino, Bologna 2015, p. 9.

sua situazione sociolinguistica contemporanea, anziché semplicemente prescritta in una delle sue versioni monolitiche e falsamente tranquillizzanti.

Mentre, insomma, l'italiano "adulto" di Coletti è l'italiano visto dalla parte dei discenti (che, sebbene siano, in questo caso, parlanti nativi, hanno sempre comunque un gran bisogno di norma esplicita e di regole univoche), il portoghese "adulto" su cui mi soffermerò brevemente in queste pagine è, piuttosto, quello dalla parte dei docenti, a qualunque livello d'insegnamento essi si pongano, senza inutili distinzioni gerarchiche o di prestigio accademico, le quali non hanno ragion d'essere di fronte al tema che ho appena evocato. Se, infatti, c'è una cosa di cui chiunque si occupi di didattica del portoghese dovrebbe tener conto, prima ancora delle metodologie atte a favorire i processi di apprendimento di un pubblico straniero, è il carattere composito, poliedrico e persino sfuggente di questo oggetto di studio, che, dato il suo statuto di lingua policentrica – per quanto io preferisca adottare, sulla scia di Aguiar e Silva, che l'aveva mutuato dal sociolinguista Heinz Kloss, il termine più congruo di *língua bicêntrica*², poiché non è affatto vero che tutti i centri della Lusofonia siano sullo stesso piano o incidano allo stesso modo sulle linee di tendenza evolutive di questo specifico sistema linguistico –, non si presta troppo facilmente ad arbitrarie e/o disinvolute *reducciones ad unum*, a meno che esse non siano di natura ideologica o brutalmente pragmatica.

Dico subito, a scanso di equivoci, che delle prime non intendo occuparmi in questa sede e non perché non siano importanti, tutt'altro, ma perché rischierebbe forse di sembrare, ad alcuni, ozioso o addirittura specioso sollevare questioni di pertinenza classificatoria su nozioni come quella di "lingua portoghese", che darò pertanto come assodate in modo quasi apodittico (anche se, a ben guardare, da questa preliminare scelta di campo, evidentemente ideologica, discendono conseguenze ineludibili per il nostro discorso: di quale grammatica portoghese dovremmo mai parlare se l'oggetto che rubrichiamo sotto questa etichetta di "lingua portoghese" ha perlomeno due grammatiche riconosciute e scientificamente documentate, vale a dire, quella europea, coincidente, di fatto, con il portoghese *tout court*, senza aggettivi, e quella più recente, ma ancora abbastanza controversa dal punto di vista dell'accoglimento della comunità scientifica, che è la grammatica brasiliana del portoghese?). Ma, ripeto, non voglio qui affrontare gli argomenti che presiedono all'individuazione di questo dualismo grammaticale – la cui semplice enunciazione, del resto, come ammette altresì Ivo Castro³, equivar-

² V. M. Aguiar e Silva, *Ilusões e desilusões sobre a política da Língua Portuguesa*, in M. Gama (org.), *A política da língua portuguesa*, Centro de Estudos Lusíadas/Universidade do Minho, Braga 2007, p. 20.

³ «Hoje, destaca-se a pulsão separativa nas preocupações de muitos linguistas, não só brasileiros, mas também portugueses e africanos, os quais argumentaram que a separação das placas tectónicas que está em marcha no espaço do português já ultrapassou a variação entre normas da mesma língua e se configura como a criação de

rebbe tecnicamente a parlare di due lingue distinte – e mi limiterò perciò ad un puro esercizio di pragmatismo pedagogico, considerando la grammatica portoghese un insieme univoco di regole che descrive il funzionamento di questa lingua. D'altra parte, questo è l'atteggiamento – perfettamente legittimo, sia chiaro – assunto da molti nostri docenti, i quali, dovendo insegnare il portoghese a classi più o meno numerose di principianti assoluti, non possono certo stare a cavillare su che registro di lingua proporre né a discettare troppo metafisicamente sulle differenze delle singole varietà e si accontentano dunque di fornire agli apprendenti un compendio grammaticale il più possibile uniforme e omogeneo, che coincide quasi invariabilmente con lo standard europeo, condito qua e là di riferimenti a una serie prevista e prevedibile di varianti brasiliane. Personalmente, non ci trovo, in questo, nulla di male e, anzi, ritengo che abbia pure una sua coerenza logica, oltre che metodologica, tenuto conto del probabile disorientamento che indurrebbe nei neofiti una pratica didattica adusa a saltabeccare da una varietà all'altra o, peggio ancora, ad amalgamare in modo approssimativo norme distinte, visto che, per giunta, i manuali di apprendimento solitamente adottati nelle lezioni di lettorato – pubblicati perlopiù in Portogallo o in Brasile, paesi detentori della norma, quantunque ciascuno della propria⁴ –, incoraggiano, per non dire impongono, questa sorta di monologismo linguistico nazionale.

Se, però, gli approcci di tipo eminentemente comunicativo⁵ proposti dai manuali raffigurano, anche ai livelli di competenza più alti, un portoghese che non oserei definire "bambino", ma di certo nemmeno "adulto", preoccupati come sono – lo ribadisco: del tutto legittimamente – di fornire regole, più che strumenti per una riflessione di ampio respiro sulla lingua, una conoscenza parimenti matura del portoghese non dovrebbe perciò rinunciare ad appoggiarsi sulle solide acquisizioni della ricerca linguistica, il cui effettivo contributo in

gramáticas distintas, o que é equivalente, em linguagem técnica, a falar de novas línguas». Cfr. I. Castro, *O Português, de Compostela ao Atlântico Sul*, in G. Lanciani (a cura di), *Da Roma all'Oceano. La lingua portoghese nel mondo*, La Nuova Frontiera, Roma 2008, p. 16.

⁴ Sulla compartimentazione quasi stagna, perlomeno in termini grammaticografici, fra le due varietà linguistiche maggioritarie della Lusofonia, così da minare alle basi non solo ogni presunto internazionalismo del portoghese ma pure il suo tanto sbandierato (e parimenti illusorio) policentrismo, mi permetto di rinviare a due articoli – uno dei quali è mio – comparsi entrambi in un medesimo volume appena pubblicato in Portogallo e di cui fornisco, qui di seguito, le indicazioni bibliografiche: H.J. Batoréo, *Que gramática(s) temos para estudar o português língua pluricêntrica?* e R. Mulinacci, *Não falem português, falem brasileiros. Algumas notas sobre a noção de português como "língua internacional"*, in J. Teixeira (org.), *O Português como língua num mundo global. Problemas e potencialidades*, Centro de Estudos Lusíadas da Universidade do Minho/Edições Humus, Braga 2016 (rispettivamente, alle pp. 85-101 e 103-127).

⁵ Cfr. A. Tavares, *Ensino/Aprendizagem do Português como Língua Estrangeira. Manuais de iniciação*, Lidel, Lisboa 2008, in particolare alle pp. 90-96.

chiave di descrizione grammaticale tende invece, ancora troppo spesso, ad essere ridimensionato, oltre che propriamente subordinato, rispetto alle esigenze primarie dell'insegnamento/apprendimento. Sarà, nondimeno, opportuno precisare che, quando parlo di "solide acquisizioni della ricerca linguistica", non sto affatto predicando il ricorso a nuove analisi e teorie capaci di scalzare, con il loro relativo armamentario nomenclatorio, il vecchio paradigma della grammatica tradizionale, bensì sto pensando, assai più banalmente, alla messe di dati linguistici concreti, divenuti ormai arcinoti e che potrebbero, dunque, essere proficuamente messi a frutto anche in prospettiva didattica, anziché ostracizzati dagli arroccamenti puristici di taluni grammatici e professori.

Nessuna proposta polemica, quindi, di rifondazione epistemologica della nozione di "grammatica didattica" – prodotto, per natura, derivativo, risultante dalla condensazione e adattamento delle sue fonti linguistiche –, ma solamente una semplice e sensata integrazione della sua componente descrittiva, a partire da un'accurata operazione di filtraggio dei principali fenomeni innovativi occorsi nella lingua contemporanea e che, lungi da indiscriminati e improvvidi sdoganamenti grammaticali, andranno selezionati sulla base di particolari caratteristiche di frequenza e rilevanza comunicativa. Non si tratta, pertanto, di essere astrattamente a favore di grammatiche per specialisti, dove perdersi in complicate elucubrazioni teoriche, ma di capire quale modello grammaticale proporre concretamente ai nostri studenti e soprattutto quale possa essere la mediazione didattico-metodologica in grado di renderlo funzionale in relazione agli obiettivi che si perseguono e al pubblico cui ci si rivolge. Occorrerà, magari, relativizzare l'antinomia tra modello descrittivo e modello prescrittivo, visto che qualunque forma di codificazione si espone fatalmente ad atteggiamenti normativi, ma credo che una grammatica "adulta", pur scegliendo autonomamente di impancarsi a garante della "buona lingua", orientando la descrizione dei fatti linguistici verso quella "norma sommersa"⁶ prevalente nelle scuole di ogni ordine e grado, non abbia comunque il diritto di ignorare – per riprendere una bella metafora del compianto Tullio De Mauro – «tutto ciò che si agita e fluttua intorno all'isolotto dell'uso scritto conservativo»⁷.

Ebbene, applicando queste ovvie considerazioni al portoghese, quali sono allora i contenuti che dovrebbero riempire un generale contenitore grammaticale di questa lingua, cercando, cioè, di conciliare il più possibile le finalità pedagogiche con le ambizioni scientifiche? E siamo proprio sicuri che aver

⁶ La definizione di "norma sommersa" è di Luca Serianni e l'ho tratta da un suo articolo, L. Serianni, *Giusto e sbagliato: dove comincia il territorio dell'errore?*, in S. Lubello (a cura di), *Lezioni di italiano. Riflessioni sulla lingua del nuovo millennio*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 236.

⁷ T. De Mauro, *A che serve la grammatica?*, in Giuliana Fiorentino (a cura di), *Perché la grammatica? La didattica dell'italiano tra scuola e università*, Carocci Editore, Roma 2012, p. 14.

sgombrato il campo dalla preliminare dicotomia che aggetta su ogni trattazione inerente alla lingua portoghese, vale a dire, quella tra la varietà europea e brasiliana, faciliti *d'emblée* la risposta alla domanda precedente? Diciamo, intanto, che quella domanda solleva innanzitutto una questione di carattere grammaticografico, relativo alla mancanza di grammatiche generali della lingua portoghese che possano soddisfare tali requisiti da un'angolatura prospettica neutra, dato che – escludendo dal novero gli sparuti esempi di compendi pubblicati in Italia, senza dubbio apprezzabili e utili, ma inevitabilmente condizionati dai loro destinatari stranieri – tutte assumono una prospettiva d'analisi che, in barba ad ogni retorica dell'ecumenismo lusofono, è sostanzialmente *endonormativa*, ossia, incentrata prevalentemente, a seconda dei casi, su una delle due norme linguistiche nazionali di Portogallo e Brasile. Basti pensare non solo alla serie di *Gramáticas do Português Brasileiro*⁸, che portano iscritta fin nel titolo la loro orgogliosa e rivendicativa scelta di campo, ma anche a imprese monumentali come la recente *Gramática do Português* della Fundação Calouste Gulbenkian, la quale, dietro l'etichetta apparentemente onnicomprensiva, circoscrive *apertis verbis* la propria descrizione alla «língua portuguesa na sua variedade europeia contemporânea»⁹ riservando appena un rapido sguardo sinottico alle altre varietà della Lusosfera, dal portoghese brasiliano a quello africano (e mi pare, a tale proposito, significativo che al portoghese brasiliano sia dedicato un numero di pagine sensibilmente inferiore a quello dei singoli dialetti del Portogallo, nella misura di 8 a 57). Certo, la grammatica della Gulbenkian, paragonabile per dimensioni e ambizioni alla nostra *Grande grammatica italiana di consultazione* ideata da Lorenzo Renzi, è un'opera eccellente e destinata a fare letteralmente scuola, ma, a parte la declinazione lusitanocentrica, che riduce il potenziale della sua pretesa esaustività, presenta altresì un tasso di specialismo che, pur minimizzato dall'apprezzabile *understatement* autopromozionale degli autori¹⁰, non riesce forse a renderla completamente accessibile a lettori non professionali.

⁸ Cito, in rigoroso ordine di apparizione, i tre testi-simbolo di questa *nouvelle vague* grammaticografica brasiliana, dalla *Gramática do Português Brasileiro* di Mário Perini (São Paulo, Parábola Editorial, 2010), all'omonima opera di Ataliba T. de Castilho, pubblicata nello stesso anno, e sempre a São Paulo, per i tipi della Editora Contexto, per finire con la *Gramática Pedagógica do Português Brasileiro*, a firma di Marcos Bagno, uscita nel 2011, ancora da Parábola.

⁹ E.B.P. Raposo *et al.* (orgs.), *Gramática do Português*, vol. I., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2013, p. XXV.

¹⁰ «A descrição dos fenómenos gramaticais apresentada na *Gramática* apoia-se em resultados da linguística contemporânea, da filosofia da linguagem e da lógica moderna. No entanto, não se pressupõe da parte do leitor qualquer conhecimento prévio destas áreas. De facto, sempre que uma determinada descrição gramatical assenta sobre conceitos linguísticos, filosóficos ou lógicos, procura-se explicá-los em termos tão simples quanto possível...». Ivi, p. XXVIII.

Se, però, come avevo premesso poc'anzi, accantoniamo i distinguo pedanti e accettiamo che una modalità di portoghese possa rappresentare per antonomasia anche tutte le altre, una grammatica “adulta” – per proprietà transitiva – di questa lingua è tenuta a dar conto di altre scelte preliminari e non meno impegnative, che, tra l'altro, proprio la *Gramática do Português* testé citata ci suggerisce. Per esempio, quella del livello linguistico di riferimento, ovvero, della norma presa a modello e che risulta evidentemente fondamentale per decidere se includere o escludere certi usi sulla base della loro adeguatezza rispetto a quel tipo di registro. Così, mentre i manuali di portoghese sono tendenzialmente reticenti da questo punto di vista¹¹, adottando un registro comunicativo che è, di solito, quello del parlato contemporaneo in situazioni colloquiali di medio-alta formalità¹², una grammatica, al contrario, non può esimersi dallo specificare il livello linguistico contemplato, pena l'incongruenza della proposta descrittiva, senza che tuttavia ciò la converta in una camicia di forza tesa ad impedire qualunque tipo di escursione verso l'alto o verso il basso. Da questo punto di vista, negli ultimi anni, già ben prima della fine del Novecento, le grammatiche, comprese quelle di portoghese, avevano cominciato ad abbandonare non solo la trincea vetero-normativa, fondata su una minuta e rigida precettistica, ma anche la fissità immobile di quello standard sempre uguale a se stesso, il cui monolinguisimo artefatto e irrealista dava l'impressione di incarnare l'ineludibile aspirazione di ogni lusofono di periferia (e non è un caso, infatti, che i più zelanti assertori e custodi di questa *norma-padrão* si trovassero proprio in Brasile, da Napoleão Mendes de Almeida al primo Evanildo Bechara).

Oggi, finalmente, il portoghese descritto dai grammatici di ultima generazione non guarda più a quel modello di perfezione incarnato nei secoli addietro dalla letteratura e si è assestato sul più realistico livello della norma colta, cioè di quella lingua effettivamente parlata e scritta da persone con un livello di istruzione superiore ma non specialistico e che quindi possono testimoniare gli effettivi usi linguistici di un determinato contesto socioculturale. È questo un notevole passo avanti, perché, anche se la norma linguistica non è democratica, una grammatica fondata sul registro medio-alto di una reale, anziché virtuale, *comunidade de fala* costituisce un orizzonte concreto di interazione per il docente più avveduto, che potrà meglio

¹¹ «Os manuais de ensino de PB, porém, não costumam definir o público a que se dirigem nem esclarecem se o material visa uma situação de segunda língua ou de língua estrangeira». Cfr. O.L. de Sabóia Carvalho, *Variação linguística e ensino. Uma análise dos livros didáticos de português como segunda língua*, in M. Bagno (org.), *Linguística da Norma*, 2 ed., Edições Loyola, São Paulo 2004, p. 271.

¹² Cfr. per esempio, N. Júdice, *Identidade brasileira em material para o ensino de português a falantes de alemão*, in R.M. de Brito Meyer, A. Albuquerque (orgs.), *Português para estrangeiros: questões interculturais*, Editora PUC-Rio, Rio de Janeiro 2013, pp. 139-155.

calibrare le sue strategie di insegnamento su materiali, appunto, autentici. Ecco perché, in quest'ottica, stupisce non poco il ricorso, ancora invero piuttosto frequente, perfino in certi manuali nostrani (retaggio di una vecchia tradizione didattica dell'università italiana) alla letteratura come tipologia testuale privilegiata su cui costruire la competenza grammaticale del discente, quando sappiamo che, pur avendo da tempo perduto il marchio di garanzia come forma di scrittura corretta, il progetto estetico a cui soggiace la vera letteratura dovrebbe scoraggiare la tendenza a farne un repertorio di usi esemplari e paradigmatici di una lingua qualunque. Ciò non significa ovviamente bandire la letteratura dai metodi di glottodidattica, ma ridurne il peso a favore di altri generi testuali, come, per esempio, quelli prodotti dai media, che sono sicuramente più rappresentativi dell'uso vivo di una lingua, al punto da costituire la base dei *corpora* del portoghese scritto e parlato contemporaneo pensati per scopi di indagine linguistica.

Ma, dopo aver così definito le sue nuove coordinate teoriche, metodologiche, tipologiche, ecc., per compiere l'ultimo passo verso l'auspicata maggiore età del portoghese una grammatica odierna dovrebbe avere anche il coraggio di sporcarsi le mani con il cambiamento linguistico, violentando un po' la sua intrinseca natura conservatrice, per accettare l'inevitabilità delle innovazioni che – come ci ha insegnato Renzi¹³ – nascono dalla situazione di concorrenza di forme e che “ristagnano a lungo nei registri bassi della lingua”¹⁴ prima di arrivare eventualmente a gravitare nell'area della norma. Alcuni di questi tratti, che hanno finito darwinisticamente per emergere nelle diverse varietà di portoghese del ventunesimo secolo, sono riusciti addirittura a scalare la piramide sociale e fanno parte ormai integrante delle abitudini linguistiche di quasi tutti gli attuali lusofoni, benché, a dispetto dei vari studi che ne certificano la trasversalità diastratica, le grammatiche, e non solo quelle scolastiche, sembrano non accorgersi della loro presenza, continuando quindi ad ignorarli o, tutt'al più, nel caso in cui si rassegnino a darne conto, gravandoli ingiustamente di marche d'uso penalizzanti (“popolare”, “informale”, “colloquiale”, ecc.).

Allora, tanto per uscire da un'apparente vaghezza, proverò a fare qualche cenno, in forma di domande retoriche, agli indispensabili aggiornamenti a cui secondo me, perfino in prospettiva didattica, una grammatica di portoghese adulto (da intendersi qui nella duplice accezione, “oggettuale” e “epistemica”¹⁵, che va praticamente dalla nozione disciplinare al libro di testo, passando – aggiungo io – per la lezione di lingua in classe) dovrebbe guardare come un obiettivo prioritario e non più rinviabile. Comincio con una banalità: è lecito

¹³ Cfr. L. Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Il Mulino, Bologna 2012, in particolare i capitoli secondo e settimo.

¹⁴ Ivi, p. 167.

¹⁵ Cfr. T. De Mauro, *A che serve la grammatica?*, cit., pp. 12-13.

che una grammatica descrittiva di portoghese contemporaneo ometta strategie di relativizzazione quali, nella fattispecie, quella denominata “cortadora”, cioè, che sopprime la preposizione prima del relativo, sospettando forse che si tratti di un influsso brasiliano substandard¹⁶, quando invece sappiamo, da autorevoli linguisti lusitani, che «se a tendência que se tem verificado até aqui se mantiver, é possível que a estratégia cortadora venha a sobrepor-se à canónica, havendo necessidade de a norma passar a reconhecê-la não como um desvio mas como uma alternativa válida»¹⁷? E ancora: è ammissibile che una grammatica descrittiva di portoghese contemporaneo non faccia il minimo cenno a fenomeni di topicalizzazione, seppur in versione *light*, come la dislocazione a sinistra? Possibile che una grammatica portoghese cosciente del suo dover essere anche attuale non tolleri di confrontarsi con costrutti che, nati originariamente nel parlato, vanno progressivamente estendendosi allo scritto, come le cosiddette strategie di *clivagem*, corrispondenti alle nostre frasi scisse e pseudoscisse? D'altronde, questa categoria di costrutti che permette di enfatizzare i costituenti sdoppiandoli e, quindi, di fatto potenziandoli¹⁸, vanta in portoghese due tipi specifici che sono le *pseudo-clivadas invertidas de 'é que'* («O juiz é que devia ir preso») e le *semi-pseudo clivadas* («O corvo comeu foi o queijo») ¹⁹, il primo dei quali appare già pienamente accettato, soprattutto per la sua efficacia espressiva, perfino in testi piuttosto sorvegliati, quali, appunto, quelli giornalistici.

Insomma, potrei proseguire a lungo in questo elenco, menzionando ulteriori fenomeni “geologici”²⁰ di smottamento grammaticale (si pensi, per esempio, alla questione del “se apassivador”, o presunto tale, soggetto, invece, a sempre più frequenti riletture in chiave impersonale anche da parte di *lusofalantes* della norma europea) che potrebbero essere inclusi a cuor leggero, insieme ai loro ben più numerosi omologhi “meteorologici”, tra le maglie di un portoghese adulto disponibile ad assecondare le proprie dinamiche evolutive senza sentirsene sminuito o minacciato. Perché, se è vero che “non tutti gli errori di oggi saranno le regole di domani”²¹, dobbiamo, però, evitare di abusare della controversa nozione di “errore” con l'intento

¹⁶ Cfr. J.A. Peres, T. Mória, *Áreas críticas da língua portuguesa*, Editorial Caminho, Lisboa 1995, p. 291.

¹⁷ M.H.M. Mateus, F. B. do Nascimento (orgs.), *A Língua Portuguesa em Mudança*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005, p. 79.

¹⁸ Cfr. V. Coletti, *Grammatica dell'italiano adulto*, cit., p. 197.

¹⁹ Cfr. I. Duarte, *O Português moderno: da România à România Nova*, in G. Lanciani (a cura di), *Da Roma all'Oceano*, cit., pp. 21-22.

²⁰ La distinzione tra cambiamenti “geologici”, che incidono “sull'organizzazione intera della lingua”, e “meteorologici”, di tipo più superficiale, è di L. Renzi, *Come cambia la lingua*, cit., p. 40.

²¹ Ivi, p. 39.

di marginalizzare innovazioni che la coscienza linguistica dei parlanti nativi ha già accolto.

Valga, dunque, anche per il portoghese, questo aureo consiglio di Coletti con cui si chiude la sua *Grammatica dell'italiano adulto*:

La grammatica dell'italiano adulto è consapevole di dover variare o addirittura sospendere, in determinate situazioni e concreti modi comunicativi (i testi), le regole astratte del sistema che fa funzionare la lingua e quindi sa che, in date circostanze, persino l'errore o l'imperfezione grammaticale possono essere giusti o non sbagliati. Ma soprattutto, sapendo che essi sono quasi sempre spiegabili, impara a conoscerli per evitarli o correggerli quando bisogna, e ad ammetterli o a non scandalizzarsene troppo quando sono tollerabili²².

E forse è anche così che la grammatica del portoghese adulto potrà finalmente salvare ciò che non merita di restare sommerso.

²² Cfr. V. Coletti, *Grammatica dell'italiano adulto*, cit., p. 202.

V PARTE

Ritratti letterari brasiliani

Brasilien vivido. L'esperienza del Brasile di esuli ebrei di lingua tedesca

Daniele Nuccetelli

Università di Roma Tre/Universität Stuttgart

Quando Stefan Zweig si trasferì nella città imperiale di Petrópolis sulle montagne che circondano l'antica capitale Rio de Janeiro, forse non notò una certa ironia del destino nel constatare che la strada in cui si trovava la sua ultima casa fosse intitolata a Gonçalves Dias, il poeta romantico autore della celeberrima *Canção do Exílio* che ogni alunno brasiliano impara a recitare a scuola, «*Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá...*»¹ e che riporta in epigrafe i primi versi di una poesia altrettanto famosa di Johann Wolfgang von Goethe, «*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?...*»². La Casa Stefan Zweig di Petrópolis si trova ancora in Rua Gonçalves Dias 34 e ospita oggi un museo e un centro culturale dedicato non solo al grande scrittore austriaco che qui visse e morì nel 1942, ma alla memoria di migliaia di esuli, perlopiù ebrei di lingua tedesca, che scamparono alle persecuzioni nazifasciste in Europa e trovarono rifugio in Brasile negli anni Trenta e Quaranta del Novecento.

Zweig, uno tra i più famosi e tradotti autori austriaci di sempre, fu indubbiamente il più conosciuto tra i rifugiati del nazismo in America Latina³,

¹ L. Stegagno Picchio (a cura di), *Antologia della poesia portoghese e brasiliana*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2004, p. 498.

² J.W. Goethe, *Sämtliche Gedichte*, Bd. 1, Artemis Verlag, Zürich 1953, p. 111.

³ L'interesse per l'attrazione "fatale" tra Stefan Zweig e il Brasile rimane vivo ancora oggi in Europa così come in Brasile. Per commemorare l'ottantesimo anniversario del primo sbarco dello scrittore austriaco a Rio de Janeiro nel 1936, la casa editrice Versal Editores con il sostegno del Goethe Institut ha pubblicato una traduzione aggiornata e commentata di *Kleine Reise nach Brasilien* con il titolo portoghese di *Pequena viagem ao Brasil*. Sempre del 2016 è il film *Vor der Morgenröte – Stefan Zweig in Amerika* di Maria Schrader (*Prima dell'alba – Stefan Zweig in America*, ancora non distribuito in Italia), che narra gli ultimi anni di vita di Stefan e Lotte Zweig tra Brasile e Stati Uniti, fino al suicidio della coppia nel 1942 a Petrópolis.

ma di certo non fu l'unico intellettuale europeo esiliato in Brasile a lasciare un'impronta sulla cultura brasiliana. Nell'ambito dell'incontro plurale e trasversale tra lingue e letterature sul mondo lusofono questo lavoro intende mettere in luce proprio la pluralità e la varietà di esperienze dell'esilio di autori di lingua tedesca confrontando il processo di integrazione e impegno culturale nel nuovo Paese attraverso testi che hanno come tema o sfondo il Brasile. Nella maggior parte dei casi si tratta di autobiografie, reportage di viaggi, biografie romanzate, com'è comune nella letteratura dell'esilio, in cui le narrazioni in prima persona assumono quasi il valore di documenti storici e servono a preservare un'identità personale e una memoria culturale messe in pericolo e in discussione da circostanze avverse e drammatiche come la fuga e la perdita della terra natia. Aldilà della ricerca di veridicità e obiettività di quanto scritto, l'obiettivo di questa analisi è quello di offrire un insieme di sguardi, diverse suggestioni, un piccolo mosaico di immagini del Brasile sorte dalla difficile condizione di rifugiato e, non ultimo, dalla presenza del regime Vargas.

I rifugiati di lingua tedesca in Brasile tra il 1933 e il 1945

Se fino agli anni Trenta l'immigrazione in Brasile non fu sottoposta a particolari limitazioni, nell'arco di pochi anni furono messe in atto delle politiche migratorie sempre più restrittive⁴. Il governo cominciò a richiedere le cosiddette *cartas de chamada* da parte di coniugi o parenti già residenti in Brasile e introdusse un sistema di quote nazionali, onde evitare l'arrivo su larga scala e la conseguente concentrazione di uno stesso gruppo etnico su suolo brasiliano⁵. Tali restrizioni possono essere spiegate dagli stessi sentimenti nazionalistici e xenofobi che in quegli anni erano ampiamente diffusi anche in Europa ed erano supportati dalle teorie pseudoscientifiche sulla razza che culminavano nell'eugenetica. Vivendo in un Paese ancora in divenire, le élite politiche brasiliane erano genuinamente convinte che alcuni gruppi etnici al posto di altri avrebbero contribuito alla formazione di una razza e una identità brasiliana quanto più omogenea e monoculturale in termini di lingua, tradizioni e colore della pelle⁶. Dopo la fondazione dello *Estado Novo* in Brasile (1937), il regime nazionalista e populista del Presidente Getúlio Vargas, le leggi sull'immigrazione divennero ancora più severe: alla maggior parte degli stranieri furono concessi solo visti di soggiorno temporaneo e ulteriori limitazioni vennero applicate nei confronti dei rifugiati ebrei (1938), a seguito di politiche migratorie di carattere antisemita approvate dalla dit-

⁴ Cfr. I.M.F. Kestler, *Exílio e literatura. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo*, Edusp, São Paulo 2003, p. 45.

⁵ Ivi, pp. 46-47.

⁶ Cfr. M.A.S. Bento, I. Carone, *Psicologia social do racismo. Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*, Vozes, Petrópolis 2012.

tatura Vargas⁷. Non deve perciò sorprendere il fatto che il Paese più grande dell'America del Sud sia stato solo il secondo per accoglienza di profughi ebrei di lingua tedesca (le stime parlano di 16.000-19.000 individui), molto dopo l'Argentina (35.000 rifugiati)⁸. È anche vero però che per molti esiliati provenienti da territori di lingua tedesca il Brasile, così come un po' tutti i paesi latinoamericani, fu più un'ultima spiaggia che una meta d'elezione. Sotto molti aspetti il Brasile era ancora una *terra incognita*, un misterioso paese tropicale del tutto sconosciuto anche all'europeo istruito. In viaggio verso il Sud America la tredicenne Eva Sopher si aspettava di vedere scimmie per le strade e durante una sosta a Salvador rimase sorpresa e divertita alla vista di un bambino nero completamente nudo:

Attraversammo l'oceano senza sapere cosa ci sarebbe stato ad aspettarci, senza conoscere la lingua del Paese che avevamo scelto. Non sapevamo davvero nulla della nostra nuova patria. Dunque non c'è stupirsi che mi aspettassi di vedere scimmie per le strade. La nave fece una sosta a Salvador da Bahia e là ebbi letteralmente la mia prima impressione del Brasile, quando vidi un bel bambino nero paffutello seduto per terra con il sederino di fuori. A quei tempi i bambini più poveri non portavano i pannolini, perché avrebbe comportato sforzo e spreco di denaro. Il bimbo fece pipì per strada, cosa che io trovai esilarante⁹.

Lo stesso Stefan Zweig nel reportage *Piccolo viaggio in Brasile*, scritto dopo il breve soggiorno nel 1936, nel suo stile didascalico e divulgativo cercò di correggere quello che chiamava un difetto della mentalità coloniale europea e di presentare il Brasile come un Paese con una propria cultura e identità:

La concezione media del Brasile da parte dell'europeo colto potrebbe essere all'incirca la seguente: una repubblica sudamericana [...] con un clima caldo e malsano e condizioni politiche turbolente, amministrato in modo disordinato e culturalmente molto arretrato, ma paesaggisticamente molto bello [...]. Questa concezione superficiale frutto della nostra arroganza europea va come prima cosa corretta dicendo che il Brasile non è una qualsiasi repubblica sudamericana, ma un paese dotato di una propria cultura individuale e ricca di valore¹⁰.

Si ritiene che dai 16.000 ai 19.000 immigrati di lingua tedesca trovarono rifugio in Brasile nel periodo compreso tra il 1933 e il 1945 e la maggior parte di essi erano ebrei o avevano origini ebraiche. Secondo lo storico Jef-

⁷ Cfr. I.M.F. Kestler, *Exilio e letteratura* cit., pp. 49-53.

⁸ Cfr. C. Hohnschopp (Hg.), *Exil in Brasilien. Die deutschsprachige Emigration 1933 – 1945*, Die Deutsche Bibliothek, Leipzig 1994, p. 11.

⁹ Passo contenuto in M. Eckl, *Das Paradies ist überall verloren. Das Brasilienbild von Flüchtlingen des Nationalsozialismus*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt 2010, p. 20.

¹⁰ S. Zweig, *Kleine Reise nach Brasilien*, in Id., *Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten*, Fischer, Berlin/Frankfurt 1955, p. 274.

frey Lesser, malgrado le politiche migratorie antisemite del governo Vargas né ebrei brasiliani né ebrei tedeschi subirono persecuzioni o discriminazioni interne in Brasile¹¹. Paradossalmente, i nuovi arrivati finirono presto per essere discriminati per essere *tedeschi*. Quando il Brasile si unì agli Stati Uniti e dichiarò guerra al Terzo Reich e ai suoi alleati nel 1942, alla popolazione fu proibito di stampare e di parlare in pubblico in tedesco, italiano e giapponese, quelle che non erano solo le lingue del nemico oltreoceano, ma anche le lingue madri di tre importanti gruppi etnici in Brasile. Il divieto della lingua tedesca fu un chiaro ostacolo allo sviluppo di una fiorente vita culturale di scambio e comunicazione tra gli esiliati, la quale non fu giovata neanche dalle dimensioni continentali del Paese. Mentre in altri Paesi latinoamericani i rifugiati ebrei tedeschi si concentrarono quasi esclusivamente nelle capitali, in Brasile essi si stabilirono nelle città di Rio de Janeiro, San Paolo e Porto Alegre, ma anche nelle zone urbane e rurali di Paraná, Santa Catarina e Minas Gerais. Fattori geografici ma ancora di più politici spiegano quindi perché in Brasile non sia sviluppata un'attiva e dinamica rete di scambio e contatto tra esiliati di lingua tedesca paragonabile a quella sorta in Argentina o in Messico¹².

Stefan Zweig e il *Brasilienbuch*

Brasile. Terra del futuro di Stefan Zweig (1881-1942) è un testo che solleva numerosi interrogativi sulla questione del genere letterario e che sin dalla pubblicazione (1941) ha dato luogo a non poche incomprensioni. Chi sfoglia il libro può dirsi sicuro di tenere in mano un appassionato reportage di viaggio sul Brasile: la classificazione sotto il genere di letteratura odepórica è infatti quella più immediata e logica a una prima lettura. Un'analisi più attenta rivela invece i limiti di tale categorizzazione e lascia intendere come il *Brasilienbuch* di Zweig sia in realtà un progetto letterario che contiene *in nuce* il credo politico-umanistico e le speranze, perfino quelle più ingenuie, dell'intellettuale austriaco. «Stefan Zweig non vide il Brasile, se lo immaginò»¹³: sostiene l'autore e biografo Alberto Dines, descrivendo l'esperienza dell'esilio di Stefan Zweig e la questione del suo *Brasilienbuch*. Zweig aveva visitato il Brasile per la prima volta nel 1936, quando fu ricevuto come ospite di stato dal governo brasi-

¹¹ Cfr. J. Lesser, *Vom Antisemitismus zum Philosemitismus: Das wechselnde Bild deutsch-jüdischer Einwanderer in Brasilien 1933-1945*, in K. Kohut, P. von zur Mühlen, *Alternative Lateinamerika. Das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus*, Vervuert, Frankfurt 1994, p. 101.

¹² Cfr. P. von zur Mühlen, *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933-1945: politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*, Neue Gesellschaft, Bonn 1988, p. 187.

¹³ A. Dines, *Der Tod des Entdeckers des Paradieses*, in M.H. Gelber (Hg.), *Stefan Zweig heute*, Lang, New York 1987, p. 193.

liano; arrivò nelle Americhe con la consapevolezza dell'imminente tramonto dell'Europa e rimase affascinato dalla bellezza della natura di Rio de Janeiro e dall'apparentemente pacifica e armoniosa mescolanza e convivenza di razze e culture. Certo superficialmente, ma nell'ottica dell'agghiacciante antisemitismo che avvelenava l'Europa, scrisse in *Piccolo viaggio in Brasile* (1936):

Il Brasile non ha ancora scoperto la questione razziale, anzi ha da tempo risolto questo problema nel modo più semplice e fortunato ignorando ormai da decenni qualsiasi differenza di razza, colore della pelle, nazione e religione tra i suoi cittadini. In questo enorme crogiolo si mischia da tempo immemorabile tutto insieme: bianchi e indios, neri e portoghesi, tedeschi e italiani, slavi e giapponesi, cristiani ed ebrei, buddisti e pagani. Non viene fatta alcuna differenza e non viene alcun conflitto [...]¹⁴.

Cinque anni più tardi, in un contesto storico e politico del tutto cambiato sia in Brasile che in Europa, Zweig pubblicò il più esteso e documentato *Brasilien. Ein Land der Zukunft*, apparso simultaneamente in traduzione portoghese con il titolo di *Brasil. País do futuro* per opera di Odilon Gallotti. Il testo doveva inizialmente intitolarsi *Blick auf Brasilien (Sguardo sul Brasile)*, ma alla fine Zweig e il suo editore optarono per un titolo che si ricollegava a una serie di pubblicazioni precedenti dallo stesso nome e richiamava un mito ben presente nell'immaginario del viaggiatore europeo¹⁵. Quello che in molti hanno letto come un epiteto profetico per il gigante sudamericano e ancora oggi suggestiona e accende il dibattito pubblico e accademico¹⁶ è nuovamente da inquadrare nella prospettiva parallela di un Brasile in pace e in divenire e un'Europa in guerra e in distruzione:

Una terra la cui importanza per le generazioni future non è possibile prevedere, anche ricorrendo alle fantasie più ardite. Così, con incredibile rapidità, si liquefece l'orgoglio europeo che avevo portato con me – inutile bagaglio

¹⁴ S. Zweig, *Kleine Reise nach Brasilien*, cit., p. 278.

¹⁵ Il primo "Paese del futuro", *Braziliee, een land der Toekomst*, fu scritto dall'olandese N.R. de Leuw nel 1909; nel 1922, per il centenario dell'indipendenza, Mondadori pubblicò *Il paese dell'avvenire* di Francesco Bianco; nel 1924 H. Schüler scrisse *Brasilien. Ein Land der Zukunft*. Cfr. A. Dines, *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1981, pp. 272-273.

¹⁶ Per fare alcuni esempi: un volume edito da R. Sevilla e D. Ribeiro dal titolo *Brasilien, Land der Zukunft?* (1995) raccoglie i contributi di studiosi tedeschi e brasiliani, tra cui il sociologo ed ex presidente della repubblica Fernando Henrique Cardoso, su questioni geopolitiche, economiche e socioculturali del Brasile di fine XX secolo; nel 2000 i brasilianisti Ligia Chiappini e Berthold Zilly della *Freie Universität Berlin* scelgono un titolo ironico per il loro volume: *Brasilien, Land der Vergangenheit* (Brasile, terra del passato); il capitolo di apertura di *Brazil on the Rise* (2010) scritto da Larry Rohter, corrispondente di *The New York Times* in Brasile, è intitolato "The Country of the Future reveals itself"; la rivista italiana di geopolitica *Limes* dedica il numero di giugno 2014 ai Mondiali di calcio in Brasile titolando il volume *Brasiliana. Il "paese del futuro" alla prova del Mundial: luci e ombre di un colosso incostante sempre in marcia verso il centro del mondo*.

– in questo viaggio. Ora sapevo di aver gettato uno sguardo nel futuro del nostro mondo. [...] Sempre più appassionato si fece il mio desiderio di fuggire da un mondo che si distrugge per rifugiarmi per qualche tempo in un altrove dove invece si costruisce, e in modo pacifico e creativo. Finalmente vi tornai, meglio e più preparato rispetto alla prima volta, nella speranza di riuscire a restituire di questo paese una piccola immagine. So che questa immagine non è, né può essere, completa. È impossibile conoscere perfettamente un mondo tanto vasto come quello del Brasile¹⁷.

La piccola immagine del Brasile è innanzitutto un'immagine sensoriale e spirituale. Zweig descrive il Nuovo Mondo con un lessico emotivamente connotato, caratteristico del narratore delle ardenti passioni e della *Nervenkunst* viennese:

Poi sbarcai a Rio, e fu una delle esperienze più impressionanti che abbia mai vissuto. Ero affascinato e al tempo stesso scosso. [...] C'erano colore e movimento: l'occhio affascinato non si stancava e, dovunque guardasse, ammirava e godeva. Mi invase una febbre di bellezza e di felicità che eccitava i miei sensi, tendeva i miei nervi, mi allargava il cuore, mi occupava lo spirito: per quante cose vedessi, non era mai abbastanza¹⁸.

Nel suo tumulto di colori e culture il Brasile si presentò agli occhi dell'intellettuale austriaco come un modello per un futuro di pace e crescita contro un presente di morte e rovina, la rappresentazione utopica di un altrove in cui dopo il tramonto dell'Europa e il buio della guerra sarebbe sorta una nuova alba. Nella realtà dei fatti le speranze affidate al *Brasilienbuch* venivano tradite dalle lettere e dai diari, nei quali Stefan Zweig lamentava la sua condizione di esiliato in una terra lontana dai suoi libri e dai suoi amici più cari. Nel breve idillio di Petrópolis vide la luce il capolavoro di Stefan Zweig, *Il mondo di ieri*, un testo per molti versi speculare a *Brasile. Terra del futuro*, se non altro perché muove l'utopia verso il passato dell'Europa della *belle époque*. Sospeso tra il "non più" e il "non ancora" Stefan Zweig, accompagnato dalla moglie Lotte, abbandonò il presente dell'esilio. A fianco ai due corpi senza vita fu rinvenuta una lettera d'addio, la *Declaração*, che contiene parole di affetto e gratitudine per il Brasile e il suo popolo gentile e le cui ultime righe recitano: «Vi saluto, amici miei! Possiate vedere di nuovo l'aurora alla fine di questa lunga notte! Io, troppo impaziente, vi precedo».

Vilém Flusser e la condizione di "senza terra"

Il filosofo Vilém Flusser (1920-1991) nacque nell'ambiente multiculturale e multilinguistico della Praga degli anni immediatamente successivi alla caduta dell'Impero asburgico. Capitale della nuova Cecoslovacchia e uno dei

¹⁷ S. Zweig, *Brasile. Terra del futuro*, Elliot, Roma 2013, p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 18.

centri culturali di quel mosaico di lingue e identità conosciuto come Mitteleuropa, la Praga di Flusser, che fu anche quella di Kafka e Rilke, era una città dall'anima slava, tedesca ed ebraica. Ben prima dell'esilio Flusser si confrontò con la questione dell'identificazione di sé e la condizione di appartenere a diverse realtà in termini di lingua e visione del mondo. Questa condizione, tuttavia, non fu mai percepita come uno svantaggio, ma piuttosto come un momento di maggiore integrazione e partecipazione:

Era scontato avere due lingue madri, il ceco e il tedesco, scivolare inconsapevolmente da una all'altra e partecipare in modo del tutto spontaneo a due mondi, quello europeo occidentale e quello europeo orientale. Lo spirito in evoluzione non percepiva la profonda diversità tra elemento slavo ed elemento germanico come differenza, ma come complemento. [...] Singolare, anche se forse non così caratteristico per Praga, era il problema della identificazione di sé. Ovviamente si era praguesi: questo non era messo in discussione. Era su questo terreno che si ponevano tutte le altre questioni. Ma in quanto praguesi si era cechi, tedeschi o ebrei?¹⁹

Pochi mesi prima dell'invasione nazista Vilém Flusser e la sua fidanzata Edith Barth riuscirono a fuggire a Londra, mentre il resto della sua famiglia fu ucciso nei campi di concentramento²⁰. Dopo lo scoppio della guerra la coppia decise di lasciare l'Europa e ottenne il visto per il Brasile; i due approdarono a Rio de Janeiro nel gennaio del 1941 e si stabilirono a San Paolo, dove Flusser cominciò a lavorare come rappresentante commerciale. Nell'autobiografia *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*, pubblicata postuma nel 1992, l'esperienza dell'esilio viene descritta da Flusser con il concetto di *Bodenlosigkeit*, termine che si riferisce alla condizione di senza terra, all'assenza di suolo sotto ai piedi, alla recisione delle radici e all'assurdo nel suo significato etimologico di *absurdus* (dissonante, stonato):

La parola "assurdo" significa originariamente "senza suolo" nel senso di "senza radici". Un po' come una pianta è senza suolo, quando la si coglie per metterla in un vaso. I fiori sul tavolo della colazione sono l'esempio di una vita assurda. Se si prova a immedesimarsi in quei fiori, si può percepire il loro impulso a mettere radici e a insediarsi in un qualche terreno. L'impulso dei fiori sradicati è la condizione esistenziale della vita assurda. È intenzione di questo libro rendersi testimone di questa condizione²¹.

L'esilio rappresentava una sfida ulteriore per l'intellettuale, il cui principale strumento di lavoro è la lingua nelle sue capacità creative e performative. La condizione di escluso all'interno di un'altra comunità linguistica e perfino all'interno della propria fu uno dei fattori che contribuì all'i-

¹⁹ V. Flusser, *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*, Bollmann, Düsseldorf 1992, p. 15.

²⁰ Cfr. I.M.F. Kestler, *Exilio e letteratura*, cit., p. 94.

²¹ V. Flusser, *Bodenlos*, cit., p. 9.

solamento di Stefan Zweig, che nella versione dattiloscritta della *Novella degli scacchi* (1941) parlava di «lingua tedesca proibitami da Hitler»²². Anche Vilém Flusser, che giunse in Brasile all'età di ventuno anni, visse inizialmente quella che egli definì una vita «in bilico»²³ e contemplò la possibilità del suicidio, ma presto si convinse che il processo di acculturazione nel Paese ospitante si rendeva necessario per diventare culturalmente e politicamente impegnato nella nuova realtà: «Verso la fine degli anni Quaranta cominciò il primo vero contatto con la cultura brasiliana. Questo contatto fu segnato dalla decisione di impegnarmi in questa cultura. Volevo comprenderla nel modo più profondo possibile, non solo per poterla assimilare, ma soprattutto per poter agire su di essa»²⁴. Il processo di apprendimento della lingua portoghese, anzi della lingua brasiliana, svolse un ruolo cruciale per Flusser, che capì come spesso gli autori in esilio si trovassero in una *impasse*, perché non avevano più un pubblico di lettori che potesse leggerli in originale o perché si vedevano costretti a scrivere in una *lingua franca*:

E così sorgeva la questione: avrei dovuto scrivere in tedesco, per poi accogliere l'inglese, o scrivere in inglese, per poi dare spazio al tedesco [...]? La ricerca della natura brasiliana era essenzialmente la ricerca di un suolo, sul quale risolvere questa questione di vitale importanza. Mi trovavo in bilico tra le lingue. A quei tempi il portoghese non rappresentava ancora una sfida per la scrittura. Anche se lo imparavo con grande facilità (grazie al latino, grazie alle conoscenze superficiali del francese, dell'italiano e dello spagnolo, e grazie soprattutto alla condizione di sradicato), lo usavo solo come mezzo di comunicazione con il mondo intorno a me. Nonostante lo parlassi "bene", nell'accezione comune del termine, non riuscivo a penetrarlo nella sua essenza. Questa cecità nei confronti del portoghese sarebbe diventata in seguito un problema. Dovevo impararlo daccapo, e ciò voleva dire dimenticare quello che apparentemente avevo già appreso²⁵.

Negli anni Cinquanta Vilém Flusser cominciò a partecipare alle attività dell'Istituto Brasiliano di Filosofia e a pubblicare saggi e testi in portoghese; dal 1959 divenne professore di filosofia della scienza alla Escola Politécica da Universidade de São Paulo e tenne corsi in numerosi istituti accademici della città e della regione metropolitana di San Paolo. Durante la dittatura militare le sue lezioni furono spiate e la sua rubrica *Posto Zero* sulla *Folha de São Paulo* fu censurata²⁶. Come tanti altri artisti e scrittori brasiliani, Vilém Flusser non vide più spazio di libertà e intraprese nuovamente la stra-

²² S. Zweig, *La novella degli scacchi*, BUR, Milano 2013, p. 30.

²³ V. Flusser, *Bodenlos*, cit., p. 78.

²⁴ Ivi, p. 83.

²⁵ Ivi, p. 83.

²⁶ Cfr. I.M.F. Kestler, *Exilio e literatura*, cit., p. 95.

da dell'esilio, tornando in Europa nel 1972²⁷. La *Bodenlosigkeit* rimase una condizione permanente della sua vita di uomo e intellettuale e testimonia come ogni migrazione non sia mai semplicemente un viaggio unico e lineare da punto di partenza a luogo di arrivo, ma sia piuttosto da intendersi come una sequenza interminabile di soste intermedie lungo il cammino²⁸.

Marte Brill nel *melting pot* brasiliano

Quella dell'ebrea tedesca Marte Brill (1894-1969) è una voce al femminile che con coraggio e determinazione affrontò le difficoltà dell'esilio e le sfide di una nuova vita in un Paese straniero con la giovane figlia Alice ed elaborò la sua esperienza del Brasile in *Der Schmelztiegel (Il crogiolo)*, un romanzo di chiara impronta autobiografica che è stato dato alle stampe in Germania solo nel 2003. Nata a Colonia, Marte Brill decise di emigrare già nel 1933, non appena fu licenziata dal ruolo di giornalista per il quotidiano *Hamburger Fremdenblatt*²⁹. Orgogliosa delle sue origini europee ed ebraiche che la rendevano cittadina del mondo in un'epoca in cui l'identità nazionale era gridata e imposta, Brill arrivò in Brasile nel 1934 e si stabilì a San Paolo dove, tra le varie occupazioni, fu assunta da un'influente famiglia ebrea affinché offrisse sostegno ai tanti ebrei tedeschi appena giunti nel Paese. Secondo la figlia Alice Brill Czapski, Marte Brill era di idee politiche socialiste e pacifiste, ma non partecipò a gruppi antifascisti in Brasile; anche la pubblicazione di *Der Schmelztiegel*, concordata con la Editora Brasiliense, fu poi annullata per timore di ritorsioni da parte del regime Vargas, che aveva chiare tendenze fasciste e antisemite³⁰. Il romanzo racconta il lungo viaggio di Sylvia e sua figlia Miriam da Amburgo attraverso la Spagna e l'Italia fino al Sud America alla ricerca di un rifugio e una nuova vita lontano dal clima di persecuzione della Germania nazista. Il Brasile di Marte Brill si muove sul filo di due realtà parallele rappresentate dalle sue capitali culturali: da una parte la magia e l'incanto della *Traumstadt* (città dei sogni), Rio de Janeiro, dall'altra la metropoli di «polvere, chiasso e disordine», San Paolo, il cuore del *melting pot*, dove le parole d'ordine sono «abbattere, riedificare»³¹. Come Stefan Zweig, anche Marte Brill rimase affascinata dall'incantevole connubio tra natura e cultura che rendeva Rio de Janeiro una città unica nel suo genere, ma al tempo stesso percepì come dietro alla facciata degli eleganti

²⁷ Cfr. H. Muranyi, *Brasilien als insularer Raum. Literarische Bewegungsfiguren im 19. und 20. Jahrhundert*, Verlag Walter Frey, Berlin 2013, pp. 142-143.

²⁸ Cfr. U. Kribernegg, G. Lambrecht, et al. (Hg.), *Nach Amerika nämlich! Jüdische Migrationen in die Amerikas im 19. und 20. Jahrhundert*, Wallstein, Göttingen 2012, p. 22.

²⁹ Cfr. I.M.F. Kestler, *Exilio e literatura*, cit., p. 84.

³⁰ Ivi, pp. 84-85.

³¹ M. Brill, *Der Schmelztiegel*, Büchergilde, München 2003, p. 163.

palazzi delle ampie Avenidas si celasse un Brasile di sforzo, sfruttamento di uomini e risorse, pericolo:

Rio è la facciata scintillante di questo Paese. Da qualche parte, all'interno di questo gigantesco pezzo di mondo, che si chiama Brasile, lavorano, faticano, si affannano uomini; uomini dalla pelle bianca, marrone, ebano. Raccolgono il caffè, il cotone, il tabacco; estraggono l'oro, setacciano i diamanti tra la ghiaia nei fiumi; raccolgono la resina appiccicosa che cola dalle fessure degli alberi di caucciù sulle rive dello scuro Rio Amazonas. Questi uomini sono esposti al veleno dei serpenti, al morso di insetti pericolosi, sono minacciati dalla lebbra e dalla febbre. Concimano la terra con sudore e sangue. La terra era smisuratamente, abbondantemente ricca di materie prime. [...] E tutta la ricchezza di questo Paese convergeva per mezzo di centinaia di canali verso la capitale, in questo paradiso alla foce di quaranta fiumi, che gli uomini avevano ricevuto dalla natura incontaminato e perfetto, affinché potessero dargli forma. A Rio la vita era leggera, tenera e spensierata, e le persone sembravano nobilitate dalla limpida chiarezza di questa aria³².

Anche nel capitolo dedicato alla vita a San Paolo si presentano dei discorsi ricorrenti nella letteratura d'esilio e della migrazione nelle Americhe: il *melting pot* di razze e culture che caratterizza il Brasile e che, almeno nelle sue migliori premesse, rende tutti i suoi abitanti uguali e di pari dignità a prescindere dalle origini e dal colore della pelle, l'anelito di pace e libertà che nel corso dei secoli ha spinto uomini e donne ad abbandonare la propria patria per ricominciare una nuova vita oltreoceano. Si tratta di *tòpoi* letterari che contribuiscono alla costruzione di un mito consolidato nell'immaginario collettivo (l'America come terra promessa della libertà e dell'armonia razziale), ma che al tempo stesso offrono una lettura superficiale, che il più delle volte non tiene conto delle ambiguità e delle contraddizioni delle realtà nord e sudamericane in relazione alle tensioni razziali, alle gerarchie tra gruppi etnici e ai rapporti tra élite dominanti e subalterni:

In questo calderone, dopo la mescolanza solidificata dal destino di indigeni, portoghesi e schiavi neri, arrivarono spagnoli, olandesi, francesi, siriani, ebrei, giapponesi; generazioni di italiani e tedeschi, inglesi e americani, svizzeri e danesi, ungheresi e polacchi. Per anni, decenni, secoli. Miserabili e scialacquatori, lavoratori e aristocratici, profughi e avventurieri – una processione senza fine. Guerre e crisi, fame e rivolte – ogni ondata nella sorte del nostro continente gettava schiere di uomini e donne in cerca di rifugio verso le coste ospitali. Tutte queste persone non erano legate tra di loro se non dalla libertà: libertà di vivere e libertà di morire, libertà di odiare e libertà di amare, libertà di stare in piedi sulla terra rossa e di costruire un futuro nel cielo brillante. E tutti erano uguali sotto questo cielo³³.

³² Ivi, p. 141-142.

³³ Ivi, p. 164.

Alfred Gartenberg e la perdita dell'incanto

Questo breve e selezionato *excursus* sugli autori di lingua tedesca in Brasile si conclude con l'avvocato e giornalista viennese Alfred Gartenberg (1897-1982?), la cui esperienza dell'esilio fu per molti versi paradigmatica e attraverso la sua opera più importante, il romanzo *O J Vermelho* (1976), diede voce ai tanti rifugiati che, nonostante tutto, non riuscirono a fare del Brasile una nuova casa e una nuova patria. Se da un lato questo testo rappresenta il momento più alto di integrazione nella cultura brasiliana – fu scritto in portoghese, non in tedesco –, dall'altro l'ingresso nella nuova realtà permise all'autore di dimostrare la fragilità di alcuni miti e offrire una narrazione alternativa a quella del paradiso tropicale e del calderone di popoli e culture. Giunto in Brasile nel 1939 con un visto temporaneo per turismo, Gartenberg fu sostenuto finanziariamente da una organizzazione umanitaria ebraica e non riuscì almeno inizialmente a ottenere un visto permanente che gli avrebbe permesso di lavorare e guadagnarsi da vivere nel nuovo Paese³⁴. Le difficoltà quotidiane incontrate sul suo cammino di rifugiato lo portarono così a elaborare un'idea molto più concreta e realistica del Brasile rispetto a quella paradisiaca di «colore e movimento» e armonia razziale trasmessa da Stefan Zweig. Anzi probabilmente fu la morte improvvisa di Zweig, con il quale Gartenberg aveva avuto una lite nel 1940, a convincerlo che le peggiori tragedie potevano aver luogo in paradiso³⁵. *O J Vermelho* è la storia di Max ed Eva Maria Bodenheim, due ebrei tedeschi che, approdati in Sud America dopo un lungo viaggio, non trovano soluzione alla loro condizione di esiliati e in Brasile perdono il loro legame: Eva Maria, gentile di nascita, lascia il marito e torna in Germania, mentre Max, sempre più chiuso in se stesso, decide di togliersi la vita. Se dal punto di vista narrativo il romanzo ricalca le vicende esistenziali di tanti rifugiati incapaci di integrarsi nel Paese ospitante (Max potrebbe essere un *alter ego* di Zweig), dal punto di vista della decostruzione di miti sul Brasile offre degli spunti molto interessanti. Anche qui trova spazio la tanto decantata bellezza naturale di un paradiso incontaminato:

Que maravilhoso é este lugar! [...] eu poderia até imaginar que penetramos numa região inexplorada do globo. Numa região nunca pisada por um ser humano» exclamou Eva Maria. [...] Ante a contemplação de tamanha beleza, Eva Maria parecia ter caído em êxtase. Ela, que por predisposição de espírito sempre propendia para a interpretação do belo e para a sublimação do ideal estético, sentiu-se como que arrebatada para um nunca antes imaginado mundo de deslumbramento. Com a voz quase embargada só pôde exclaimar:

³⁴ Cfr. M. Eckel, *Stefan Zweig's Concept of Brazil in the Context of German-Jewish Emigration*, in Birgen Vanwesenbeeck, Mark H. Gelber, *Stefan Zweig and World Literature. Twenty-First-Century Perspectives*, Camden House, Rochester 2014, p. 194.

³⁵ Ivi, p. 195.

«Que lindo, André! ... Céus, como tudo aqui tem magia e encanto!... Não ha poema capaz de traduzir a emoção sentida ao penetrar num lugar como este! A propria natureza, em si, ja é um poema inexprimível por meio de palavras... Que maravilha!³⁶

Ma ben presto nel giardino dell'Eden si insinua l'elemento di pericolo e perdizione per eccellenza, il serpente:

Em dado momento, talvez por causa da incontida alegria, Eva Maria, tal qual uma menina travessa, desvencilhou-se dos seus braços e embrenhou-se entre as árvores e os arbustos. Vilares correu atrás dela e, com força, puxou-a novamente para a estrada. «Pelo amor de Deus, aqui você não pode fazer desses brincueos. Estas matas estão cheias de cobras venenosas». Eva Maria empalideceu. Porem recobrando-se imediatamente disse: «Que comovente cena idílica não se desenrolaria aqui! Eva Maria, a Serpente e o Anjo Salvador!»³⁷.

Il secondo mito che solo a una più attenta analisi può essere ridimensionato dall'occhio dell'osservatore esterno è quello della cordialità del popolo brasiliano. Nel capitolo sulla cultura di *Brasile. Terra del futuro* Stefan Zweig non risparmia elogi per il carattere allegro e affabile dei brasiliani, «Il brasiliano conserva sempre la sua naturale dolcezza e bonarietà»³⁸ e per le profusioni d'affetto in pubblico tra amici e conoscenti; anche in *O J Vermelho* la protagonista Eva Maria, appena sbarcata a Rio, apprende come l'abbraccio sia una forma di saluto molto comune in Brasile:

Eva Maria e Max foram se deslocando para a outra extremidade do convés onde os passageiros já faziam fila para o exame dos seus documentos. Vilares encontrava-se bem na frente. [...] «Se os Srs. estiverem de acordo, podem ficar juntos de mim. O exame dos documentos é sempre muito demorado mas se os Srs. estiverem comigo serão liberados logo». [...] O policial saudou-o desfazendo-se em gentilezas e Eva Maria presenciou pela primeira vez em sua vida dois homens se abraçarem, batendo-se levemente nos ombros ao se cumprimentarem. Em menos de um minuto, os três passaportes já se encontravam carimbados³⁹.

La scena di pura cordialità assume tinte opache se si considera che avviene tra un ufficiale di frontiera e dei passeggeri che devono essere ammessi nel Paese: il saluto caloroso tra i due conoscenti riduce sensibilmente i tempi di controllo dei passaporti. I personaggi cominciano così a percepire che la *cordialidade*, più che una naturale disposizione d'animo del popolo brasi-

³⁶ A. Gartenberg, *O J Vermelho*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1976, pp. 375-376.

³⁷ Ivi, p. 381.

³⁸ S. Zweig, *Brasile*, cit., p. 127.

³⁹ A. Gartenberg, *O J Vermelho*, cit., p. 348.

liano, sia piuttosto una “maschera antisociale”⁴⁰ che trascende il bisogno di formalità nella vita pubblica e serve a consolidare relazioni che al momento opportuno possono rivelarsi convenienti:

Aqui no Brasil, meu amigo, tudo se resolve pela influencia das relações de amizade. As pessoas, neste país, procuram valer-se dos mais variados tipos de conhecimento que o Sr. Possa imaginar: o porteiro da casa onde reside a pessoa com quem querem falar; o motorista de qualquer *figurão* que no seu gabinete manda barrar a entrada de todo mundo, enfim, há muitos meios... E a Sra. não precisa nada disso, pois mantém pessoalmente relações com uma influente personalidade. Aqui hoje em dia o aforisma certo é o seguinte: “Não me diga os conhecimentos que possuiis mas sim as pessoas que são do teu conhecimento”⁴¹.

Alfred Gartenberg conobbe il lato meno edificante del Brasile e il suo percorso di integrazione e acculturazione gli permise di grattare sotto la superficie di un Paese nel quale, nonostante le grandi difficoltà, riuscì a trovare una seconda patria tanto da scrivere nella sua nuova lingua d'adozione. Stefan Zweig, Vilém Flusser, Marte Brill e Alfred Gartenberg sono solo quattro nomi di una lunga lista di autori ebrei di lingua tedesca rifugiati in Brasile che hanno rielaborato in forma letteraria la loro esperienza dell'esilio e che con le loro immagini hanno tentato di definire un Paese sempre sfuggente e cangiante: terra del futuro, paradiso perduto, luogo degli sradicati, calderone di popoli e culture.

⁴⁰ «Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter a sua supremacia ante o social» S. B. de Holanda, *Raízes do Brasil*, Gradiva, Lisboa 2000, p. 150.

⁴¹ A. Gartenberg, *O J Vermelho*, cit., pp. 360-361.

As Vidas Descartadas na poesia de Donizete Galvão

Vera Lúcia de Oliveira

Università degli Studi di Perugia

*Nesta cidade dividida,
cada homem é estilhaço,
entulho jogado na caçamba
porque há outro na fila
para ocupar o seu espaço.*
Donizete Galvão

A poesia brasileira está vivendo um momento de crise, em que tantas são as obras publicadas e pouca ou nenhuma a circulação das mesmas. Surgem festivais de literatura por todo o país, nascem novas editoras, algumas especializadas em poesia, como a Editora Patuá, em São Paulo, mas de fato a poesia encontra sempre menos espaços nos grandes meios de comunicação e dentro das próprias livrarias. Fica então difícil ter um quadro geral de suas tendências e propostas e do tipo de relação que essa poesia instaura com a sociedade. Nas próprias universidades, raros são os cursos dedicados ao tema, que parece amplo, fragmentado e complexo demais para qualquer abordagem, mesmo parcial.

Por outro lado, o Brasil viveu nas últimas décadas transformações radicais. Passou por um rápido processo de industrialização e urbanização e a economia de inteiras regiões mudou de uma hora para a outra. Culturas e identidades locais e regionais, muitas delas ligadas ao mundo rural, com seus valores específicos, se fragmentaram. A migração interna fez com que inteiras áreas quase que se despovoassem, pois as pessoas se deslocavam em busca de melhores condições de vida nas cidades do centro-sul. Também a cidade se transformou. Cerca de quarenta milhões de brasileiros entraram para a classe média e houve uma certa distribuição da renda, embora tudo isso tenha tido um custo muito alto, pois o Brasil assimilou um modelo desenvolvimentista que não respeita a natureza e tanto menos o ser humano.

Abordarei aqui a obra de um singular poeta, Donizete Galvão (1955-2014), um autor cujo nome certamente entrará para o rol dos grandes líricos brasileiros. Em sua comovedora poesia, todos esses elementos acima referidos são tratados, pois Donizete, além de ter vivido na própria pele parte desse processo de transformação nacional, foi um intelectual com olhar sempre crítico e consciente sobre o mundo, capaz de desnudar o outro lado desse progresso que vai deixando para trás suas escórias e escombros, entre os quais estão todos os excluídos, pobres, analfabetos, velhos, doentes.

Donizete Galvão publicou o primeiro livro nos anos de 1980, sendo considerado um dos poetas mais originais da sua geração. Nascido em Borda da Mata, em Minas Gerais, em 1955, publicou os volumes *Navalha Azul* (1988)¹, *As faces do rio* (1990)², *Do silêncio da pedra* (1996)³, *A carne e o tempo* (1997)⁴, *Ruminações* (1999)⁵, *Pelo corpo*, em parceria com Ronaldo Polito (2002)⁶, *Mundo mudo* (2003)⁷ e *O homem inacabado* (2010)⁸, além dos volumes de poesia para crianças *O sapo apaixonado* (2007)⁹ e *Mania de bicho* (2009)¹⁰. Recentemente, saíram os livros *Escoiceados* (2014)¹¹, com belas ilustrações de Carlos Clémen, e o volume antológico *Ofícios do tempo* (2014)¹², ambos pós-tumos. Formado em jornalismo, o poeta viveu e trabalhou por muitos anos em São Paulo, vindo a falecer precocemente nessa cidade em janeiro de 2014.

Dada a vitalidade desse autor e o grande número de amigos e admiradores que tinha, esparramados por toda parte, essa perda imprevista foi um choque para todos. No entanto, era como se ele tivesse começado a se preparar antes, como se tivesse a percepção de que não viveria muito, pois deixou uma carta com indicações precisas, sobre como e onde queria ser enterrado, o que deveria ser ou não publicado de sua obra e até mesmo os versos que seriam colocados em sua lápide.

Em um pequeno cemitério, situado no alto de Borda da Mata, de onde se pode avistar a casa onde passou a infância, com um grande pé de ipê amarelo que ele mesmo plantou e que parece escorar a casa, repousa Donizete, entre flores e versos do poeta Dylan Thomas (1914-1953), do livro *Poemas Reunidos 1934-1953*:

E a morte não terá nenhum domínio.
 Nus, os mortos irão se confundir
 Com o homem no vento e a lua do poente;
 Quando seus alvos ossos descarnados se tornarem pó,
 Haverão de brilhar as estrelas em seus pés e cotovelos;
 Ainda que enlouqueçam, permanecerão lúcidos,

¹ Cfr. D. Galvão, *Navalha Azul*, Edições Excelsior, São Paulo 1988.

² Cfr. D. Galvão, *As faces do rio*, Água Viva Edições, São Paulo 1990.

³ Cfr. D. Galvão, *Do silêncio da pedra*, Arte Pau-Brasil, São Paulo 1996.

⁴ Cfr. D. Galvão, *A carne e o tempo*, Nankin Editorial, São Paulo 1997.

⁵ Cfr. D. Galvão, *Ruminações*, Nankin Editorial, São Paulo 1999.

⁶ Cfr. D. Galvão, *Pelo corpo* (em parceria com R. Polito), Alpharrabio, Santo André 2002.

⁷ Cfr. D. Galvão, *Mundo mudo*, Nankin Editorial, São Paulo 2003.

⁸ Cfr. D. Galvão, *O homem inacabado*, Portal Editora, São Paulo 2010.

⁹ Cfr. D. Galvão, *O sapo apaixonado: uma história inspirada em uma narrativa indígena* (com ilustrações de M. Massarani), Musa Editora, São Paulo 2007.

¹⁰ Cfr. D. Galvão, *Mania de bicho* (com ilustrações de F. Vilela), Positivo, Curitiba 2009.

¹¹ Cfr. D. Galvão *Escoiceados* (com ilustrações de C. Clémen), Casa de Virgínia, Itajubá 2014.

¹² Cfr. D. Galvão, *Ofícios do tempo* (organização de L. Rocha Lagni), Editora Positivo, Curitiba 2014.

Ainda que submersos pelo mar, haverão de ressurgir;
 Ainda que os amantes se percam, o amor persistirá;
 E a morte não terá nenhum domínio¹³.

Donizete tinha, pois, uma aguda percepção da precariedade da vida e por isso, talvez, valorizasse tanto cada momento e encontro. Era capaz de perder dias inteiros apenas para rever um amigo de passagem por São Paulo. E sua casa, mais conhecida pelos amigos como a 'Casa amarela', no bairro Chácara Santo Antônio, era e é um ponto de encontro de intelectuais, escritores e artistas. Com a tocante timidez, o fino senso de humor, a desarmante auto-ironia e a perspicácia do agudo intelectual do seu tempo, foi tecendo, ao longo dos anos, uma rede vastíssima de relações. Cultivava o dom da amizade como algo de sagrado e mantinha correspondência com poetas de todas as idades e de todas as partes, dedicando muito do seu tempo a ler e responder às solicitações, mesmo de jovens, que o procuravam para conselhos, críticas, opiniões, auxílio para se chegar a um editor. Como se vê sempre mais raramente hoje em dia, onde a literatura se tornou uma espécie de reduto, formado por grupos de escritores que se unem pela mútua defesa dos próprios interesses, ele ia contra a corrente. Disse-lhe um dia que ele era o Mário de Andrade (1893 - 1945) do nosso tempo, por essa sua disponibilidade e generosidade, coisa que ele absolutamente negou.

Vindo do interior do Brasil, crescido numa zona ainda quase rural, Donizete nunca deixou de ser o mineiro desajeitado, o caipira que, na cidade, não se sentiu realmente em casa. Esse elemento de desadaptação está presente em toda a sua poesia e talvez tenha sido cultivado por ele, embora o poeta vivesse em São Paulo desde o final dos anos de 1970. É esse estranhamento que lhe permitiu uma perspectiva diversa e a capacidade de perceber, agudamente, todas as contradições da cidade, os muros visíveis e invisíveis que separam ruas, bairros e os próprios condomínios, muitos deles cercados e defendidos como fortins de guerra.

O poeta anda pela cidade, desnuda-a, perscruta-a nas entranhas, distingue seres que, como ele, vagam sem um porto ou uma direção:

[...] ferido
 vaga por calçadas
 e busca nos muros motivos
 para essa errância
 que não encontra repouso¹⁴.

A sua poesia recupera a dimensão mais frágil e humana de uma cidade aparentemente inumana, que tende a absorver e a sufocar, em seus me-

¹³ D. Thomas, *Poemas Reunidos 1934-1953* (tradução de I. Junqueira), José Olympio, Rio de Janeiro 2003.

¹⁴ D. Galvão, *O homem inacabado*, Portal Editora, São Paulo 2010, p. 46.

canismos, como um corpo que sempre tem fome, indivíduos que chegam de todas as periferias do país, com o sonho de um trabalho mais digno. Ele focaliza, sobretudo, as «vidas descartadas», como as define Zygmunt Bauman¹⁵, os trabalhadores que perderam seus empregos e que são considerados, por várias razões, não mais aptos pelo sistema produtivo, motivo pelo qual são rejeitados e relegados às margens da sociedade. Temos no poema *Desemprego*, com a síntese e densidade intrínseca à obra de Donizete, o próprio emblema dessa condição:

Um susto.
 Próximo à catraca do metrô
 um homem se vê, de súbito,
 batendo as mãos
 nos bolso em busca
 do crachá¹⁶.

São seres que já nascem «em débito»¹⁷ e não há imagem mais dolorosa e tocante dessa marginalização, à qual a cidade relega os indivíduos, do que a do «moleque teimoso», no poema «O asfalto, enfim», onde se traça, com linhas precisas e intensas, a vida trágica de um jovem que teimou em deixar a favela, sem consegui-lo: morre «debruçado / sobre o carrinho de construção / que desce as valas da favela»¹⁸, sem direito a velório e enterro, diretamente jogado nos entulhos de uma construção.

São essas vidas errantes, essas figuras trágicas que, desde sempre, o solicitaram e que, no último livro, *O homem inacabado*, se tornaram a espinha dorsal de um novo tipo de humanidade, a do ser sempre em débito, pois «fora / de eixo / fora / de foco / fora / de ordem / fora / de forma»¹⁹, ou seja, inapto, porque imperfeito, velho, fraco, pobre, obsoleto. *O homem inacabado* é fruto e imagem do nosso tempo e das cidades que são «corpo sempre em retalhos. / Mutantes arquiteturas / que não penetram nas veias»²⁰.

Onde quer que estejam, o poeta é capaz de divisá-los, essa verdadeira multidão de espectros do mundo atual, quer se refugiem sob um viaduto ou se apóiem, abatidos, em um semáforo, na intersecção de grandes avenidas, desamparados, anônimos, esmagados sob o peso da dor e da exclusão, como no poema *Roedor*, publicado em livro anterior, *A carne e o tempo*, de 1997, o que evidencia a persistência de tal temática na obra do autor:

¹⁵ Z. Bauman, *Vite di scarto* (traduzione italiana di M. Astrologo), Editori Laterza, Bari 2011.

¹⁶ D. Galvão, *O homem inacabado*, cit., p. 54

¹⁷ Ivi, p. 48.

¹⁸ Ivi, p. 49.

¹⁹ Ivi, p. 53.

²⁰ Ivi, p. 61.

Parado no trânsito da Marginal,
 vi você roendo as unhas com fúria.
 Estava encostado no poste da esquina,
 ombros arqueados numa posição frouxa.
 Você cuspiu os tocos das unhas.
 Arrancava lascas de carne dos dedos
 e, depois, sugava o sangue dos cantos.
 Ah, que triste figura você fazia, amigo!
 Você era pouco mais que um rato²¹.

Tantas são as figuras que chamam a sua atenção, que o comovem, desde os primeiros livros, a começar pela do pai, no tão conhecido poema *Escoiceados*, publicado no livro *Ruminações*, de 1999, onde ambos – ele e o pai – têm o mesmo destino:

Meu pai e eu
 nunca subimos
 num alazão
 que galopasse
 ao vento.
 Tínhamos
 um burro
 cinza malhado:
 o Ligeiro.
 [...]
 De certa vez,
 caímos do burro.
 Meu pai e eu.
 Eu e meu pai.
 Embolados.
 Joelhos esfolados
 no pedregulho.
 Levamos
 bons coices.
 Meu pai e eu.
 Os dois
 nunca subimos
 na vida²².

A sua poesia soube pôr-se como espaço de atenção e escuta e pode ser vista como um dolente e, ao mesmo tempo, crítico e preciso retrato da sociedade brasileira, dividida e hierárquica. Não é poesia política ou ideologicamente comprometida, mas poesia centrada no ser, em sua necessidade e direito de realização. Ela colhe em toda a sua amplitude e dimensão a tragédia de um país desigual, que adotou acriticamente um modelo de progresso e desenvol-

²¹ D. Galvão, *A carne e o tempo*, Nankin Editorial, São Paulo 1997, p. 31.

²² D. Galvão, *Ruminações*, Nankin Editorial, São Paulo 1999, p. 15.

vimento em que os indivíduos oriundos de realidades culturais diversas, como a das pequenas cidades do interior do Brasil ou mesmo a das zonas rurais e pouco industrializadas, são privados de um reconhecimento social e destinados a serem descartados e substituídos por outros que, momentaneamente, parecem mais aptos, mas que serão, eles também, logo descartados. Nesse sentido, a sua é uma poética de resistência, de resiliência, em um momento em que esses «escoiceados» da vida tomaram a dimensão de uma multidão de seres que perdem a validade, como as mercadorias: «Logo vai terminar o prazo / para o homem construir sua fachada»²³, afirma em um dos poemas.

Em *O homem inacabado*, livro de terrível amplitude e atualidade, o poeta traça o perfil desse *Desajeito*:

O homem inacabado
 não tem posição
 que lhe traga conforto
 na cama.
 Luta a noite toda
 com o colchão
 sem que seu corpo
 torto posso encontrar
 abrigo.
 O pensamento
 do homem inacabado
 gira em falso
 como as rodas de um carro
 encravado na lama²⁴.

São várias, no texto, as imagens que definem tal condição, cada vez mais precária, do ser humano: «homem minado pelo cansaço»²⁵; «rente ao chão»²⁶; «corpo gasto»²⁷; «disco riscado»²⁸; «amor gasto»²⁹; «O olhar preso, a vida presa»³⁰; «viver inacabado»³¹; «corpo moído»³², etc. São comuns também os termos que conotam a fragmentação, a marginalização e o esvaziamento de sentido de seres e coisas, nivelados no mesmo destino de serem «restos»³³, «entulhos», «detritos», «cacos»³⁴.

²³ D. Galvão, *O homem inacabado*, cit., p. 9.

²⁴ D. Galvão, *O homem inacabado*, cit., p. 10.

²⁵ Ivi, p. 14.

²⁶ *Ibidem*

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Ivi, p. 17.

³⁰ Ivi, p. 18.

³¹ Ivi, p. 29.

³² Ivi, p. 33.

³³ Ivi, p. 20.

³⁴ Ivi, p. 32.

No poema *Depreciação*, temos a negação completa e definitiva do anátema com o qual o homem foi lançado do paraíso à terra. Já nem mesmo o trabalho o poderá resgatar:

De hoje em diante
 não irás ganhar o pão
 com o suor do teu rosto.
 [...]
 De hoje em diante
 a máquina imperfeita
 de teus músculos
 será mais um objeto
 em desuso³⁵.

Zygmunt Bauman, no livro *Vite di scarto*, analisa os mecanismos que estão na base da estrutura e do funcionamento das sociedades atuais, tecnológicas, globalizadas, padronizadas e sempre mais insustentáveis do ponto de vista da geografia física e humana, já que os recursos do planeta se exaurem a um ritmo acelerado. Afirmo Bauman que a globalização se tornou a mais prolífica e menos controlada «linha de produção» de «rifiuti umani o di esseri umani di scarto». E acrescenta ainda: «*La diffusione globale della forma di vita moderna ha sprigionato e messo in moto quantità enormi e sempre crescenti di esseri umani, privati dei loro modi e mezzi, finora sufficienti, di sopravvivenza nel senso sia biologico, sia socio-culturale della parola*»³⁶.

Esta é, pois, uma sociedade pensada para produzir e descartar rapidamente objetos e pessoas, pois, para que esse sistema funcione, é inevitável que tudo seja instável, precário, movediço, que tudo envelheça e passe de moda rapidamente, para que novos produtos possam ser lançados para novos consumidores, que serão também, rapidamente, substituídos. Isso vale tanto para as mercadorias quanto para quem as produz e as consome:

Essere «in esubero» significa essere in soprannumero, non necessari, inutili, indipendentemente dai bisogni e dagli usi che fissano lo standard di ciò che è utile e indispensabile. Gli altri non hanno bisogno di te, possono stare senza di te e cavarsela altrettanto bene, anzi meglio. [...] Venire dichiarato «in esubero» significa essere stato eliminato per il fatto stesso di essere eliminabile: proprio come una bottiglia di plastica vuota e non rimborsabile o la siringa monouso [...]³⁷.

Eis que a poesia de Donizete é um potente ato de denúncia e um convite a recuperar seres e objetos descartados. Incorporando-os ao poema, o poeta lhes restitui dignidade e uma nova possibilidade de existência, como se vê em *Aparição dos objetos*:

³⁵ Ivi, p. 55.

³⁶ Z. Bauman, *Vite di scarto*, cit., p. 10.

³⁷ Ivi, pp. 16-17.

Tirar do ciclo da morte
aquilo que tantos desprezam –
restos, trapos, cordas,
estrados de cama e roupas sujas –
e fazer com que na tela
nova realidade se revele.
Embebidas de tinta,
os objetos em sua humildade
ganham outra manifestação.
renomeados pelo olhar,
pelas mãos do pintor
estão para sempre
consagrados³⁸.

Não é casual o uso aqui do termo «consagrados», vocábulo de âmbito religioso: «consagrar» é, de fato, dotar algo de caráter ou função sacra. Na liturgia católica, diz-se da hóstia que ela é «consagrada» quando passa pelo processo de transubstanciação e adquire, graças a isso, para os fiéis, outra forma e significado: não mais simples pedaço de pão, mas carne e corpo do Criador. Consagrar é, pois, também no poema, valorizar, elevar, dotar de nova função aquilo que se descarta.

Em contraposição à cultura da negação da dignidade, da corrosão da autoestima e da exclusão dos indivíduos, o poeta propõe um outro modelo, o do artesanato, o da arte, o do trabalho minucioso do homem que fabrica lentamente um artefato. O labor do artesão e do artista, recuperando o tempo interior necessário para a introspecção e a elaboração das experiências, permite também que a matéria modelada – seja ela madeira, ferro, papel, tecido, palavra, ritmo –, adquira nova consistência, nova existência:

Atravessar as coisas
para melhor absorver-lhes
a duração e o gosto.
Aprender a paciência
de um artesanato.
Sair do outro lado
com outra densidade:
o corpo mais sólido
diante da correnteza
desses dias³⁹.

O ferreiro que modela lentamente, um a um, «os objetos que povoam o vazio», é um homem livre: «Um homem sem senhor / reina na matéria, / sua clareira de liberdade»⁴⁰.

³⁸ D. Galvão, *O homem inacabado*, cit., p. 40.

³⁹ Ivi, p. 42.

⁴⁰ Ivi, p. 52.

O poeta, no entanto, não ressemantiza apenas o trabalho humano, mas o fruto desse trabalho, o próprio objeto, indo em direção oposta à da economia do *usa e getta*. É no nosso convívio, no utilizo cotidiano que fazemos das coisas, que elas vão adquirindo algo de nós, algo de humano: «O uso dá caráter às coisas [...] // O que o homem gasta / em suas mãos / adquire a aura / de suas dores»⁴¹.

Se há alguma esperança nesse último livro de Donizete Galvão, ela é depositada na arte, em nossa capacidade de transformar até os escombros, as derrotas e as feridas em formas estéticas, em quadros, filmes, música, dança, poemas, livros:

a arte
salva
a todos
sem distinção
[...]
com a arte
redentora
o menino
esquece
a metralhadora
e vai fazer oficina⁴².

Daí a importância por ele depositada, também nos livros anteriores, em todas as formas artísticas com as quais o poeta sempre dialogou, da música à pintura, da fotografia ao cinema.

A arte nos dá instrumentos para ler, entender, refletir sobre o mundo e a história. Os artistas, dizia Ezra Pound, são as antenas de um povo, de uma sociedade⁴³. E o são, duplamente, os poetas, pois vão além do aparente: com capacidade empática e sensibilidade, eles penetram no coração pulsante do universo.

O primeiro poema de *O homem inacabado*, cujo título é *Para Evgen Bavcar*, é dedicado a esse fotógrafo esloveno, nascido em 1946, que ficou cego aos doze anos. Apesar da deficiência física, Evgen Bavcar descobre não apenas que é capaz de fotografar, mas que consegue captar com suas fotos o invisível, algo que estava diante de todos, mas que as pessoas não viam. Paradoxalmente, é um artista cego que nos restitui, pela arte, o que nós não temos mais capacidade de perceber com nossos olhos.

Esse poema é uma espécie de oração laica, dirigida ao anjo de Paul Klee (1879 - 1940), referência ao famoso quadro *Angelus Novus*, pintado pelo ar-

⁴¹ Ivi, p. 51.

⁴² Ivi, pp. 56-57.

⁴³ E. Pound, *A arte da poesia: ensaios escolhidos*, tradução de H. de Lima Dantas, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1976, p. 77.

tista em 1920. Nessa tela vemos uma inquietante figura de anjo, que parece fixar algo de terrível. Segundo Walter Benjamin, esse anjo fixa o passado, a história, vendo todos os seus escombros, incapaz, porém, de se afastar da trágica visão e de perceber ou mesmo deter a destruição, à qual tudo parece destinado⁴⁴. A esse anjo, se dirige o eu lírico:

que o anjo distraído de Klee
proteja aqueles de corpo incompleto
sacrificados à máquina
mutilados pela guerra
jogados de encontro às rochas⁴⁵.

A oração laica é um apelo à arte e à sua capacidade de pre-ver, ante-ver, entre-ver o passado, o presente e o futuro. Esse fotógrafo cego que tateia a escuridão, esse pintor lírico, livre e inventivo, representam, ambos, o artista, o poeta. É preciso caminhar na escuridão, correndo todos os riscos, para capturar o invisível, pois fomos criados como seres conscientes e a consciência é nossa defesa, nossa arma, nossa conquista. É esta a herança que nos deixa Donizete Galvão no último livro, quando reafirma, depois de sondar corajosamente algumas das faces mais dramáticas do mundo contemporâneo: «a arte / salva / a todos / sem distinção»⁴⁶.

⁴⁴ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus – Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 80.

⁴⁵ D. Galvão, *O homem inacabado*, cit., p. 7.

⁴⁶ Ivi, p. 56.

Tempo, realtà e mistero nei versi di Marly de Oliveira

Amina di Munno
Università di Genova

All'inizio del terzo millennio, a quasi un secolo dalla Settimana di Arte Moderna di São Paulo, che vide nel 1922 la celebrazione ufficiale del movimento modernista brasiliano in seguito alla presa di coscienza di un lungo processo di nazionalizzazione, anche in campo linguistico, per quanto possa sembrare paradossale, dunque, a quasi un secolo da allora, in Brasile si parla ancora di Modernismo o, se non altro, di fasi del Modernismo o di Postmodernismo. Quest'ultima definizione, tuttavia, è riferibile ad altre società a capitalismo avanzato e applicata non solo alla letteratura, ma ai più diversi settori culturali.

Convenzionalmente, oltre che cronologicamente, si è soliti inserire, fra un gruppo di scrittori e poeti contemporanei *engagés*, anche il nome di Marly de Oliveira in quella che è considerata la terza fase del Modernismo.

Con Mário e Oswald de Andrade, binomio imprescindibile della nuova estetica modernista, si assiste alla salvaguardia del folklore nazionale, nella fattispecie, al recupero del vecchio indianismo e del regionalismo nella direzione di una poesia che si fonda stilisticamente sulla sperimentazione linguistica. L'immensa ricchezza poetica del Modernismo, passando attraverso il "gauchismo" di Carlos Drummond de Andrade, la poetica del Nordeste di Jorge de Lima, l'universalismo di Murilo Mendes, il classicismo di João Cabral de Melo Neto, per non citare che alcune fra le stelle più fulgide della galassia, contribuisce in larga misura a liberare la letteratura coeva dalle suggestioni esotiche e dal corollario del pittoresco.

Il XX secolo ha rappresentato l'età dell'oro del genere poetico in Brasile. Dalla sintesi del linguaggio innovativo con i temi classici e universali della poesia occidentale nasce una lirica particolarissima, che rifugge dallo sperimentalismo e privilegia uno stile piuttosto tradizionale e talora discorsivo. Marly de Oliveira si inserisce a pieno titolo fra gli autori che tra gli anni Sessanta e Ottanta si impongono in quel rinnovato panorama letterario. Nata

a Cachoeiro de Itapemirim, nello Stato di Espírito Santo, la futura scrittrice compie gli studi umanistici a Rio de Janeiro, dove pubblica nel 1958 il suo primo libro di poesie, *Cerco da primavera*. Nel 1960 è a Roma. Nella capitale italiana approfondisce gli studi ed entra in contatto con il mondo culturale e accademico. È Giuseppe Ungaretti, fra i primi, ad apprezzare e incoraggiare la giovane poetessa, come testimonia Luciana Stegagno Picchio, «[...] Marly de Oliveira (nata nel 1935) che, dall'esordio folgorante con *Cerco da primavera* (1957), lodato da Ungaretti, persegue una linea di poesia imagista di rara perfezione formale [...]. L'ultimo libro, *O deserto jardim* (1990), ha nei suoi riferimenti a poeti italiani, da Leopardi a Montale, la spia della frequentazione internazionale di questa poesia»¹.

Ungaretti, infatti, in una registrazione RAI del 1960, riferendosi ai versi della poetessa scritti in italiano, ne parla in termini entusiastici,

Marly de Oliveira è una giovane poetessa brasiliana. Chi conosce i suoi versi in portoghese, quelli del suo libro *Cerco da primavera*, pubblicato nel 1957, e quelli di cui è composta la sua nuova raccolta *Explicação de Narciso* sa che in essi lei dà prova di rare doti di profondità e di grazia. Ma come avrà fatto questa giovane a impadronirsi della nostra língua, della sua segreta musicalità al punto da poterci offrire il dono della poesia che ora ascolterete? È un miracolo: l'ingenuità e la profondità vi si mescolano con una novità forse superiore a quella che ci sorprende quando si esprime nella sua língua materna. È un miracolo: semplicemente poesia in un italiano luminoso².

A proposito di *Cerco da primavera*, sua prima pubblicazione, in cui, fra altri temi, spiccano con indubbia rilevanza i concetti universali (ma anche di leopardiana memoria) di amore e morte, ricorderemo una testimonianza della stessa autrice: *Marly de Oliveira por ela mesma*:

Para o escritor, a primeira data de alguma importância é a publicação de seu primeiro livro. Eu era aluna da PUC, no Rio, e, graças ao apoio de Thiers Martins Moreira, Alceu Amoroso Lima, Aurélio Buarque de Holanda e Antonio Houassis, lancei o primeiro livro: *Cerco da primavera*, editado pela São José. Ainda adolescente, o grande terror era o da morte, só compensa-

¹ L. Stegagno Picchio, *Storia della letteratura brasiliana*, Einaudi, Torino 1997, p. 625.

² G. Ungaretti, RAI 1960. Il commento di Ungaretti si legge in portoghese al margine di una pagina online, qui riportato, «Marly de Oliveira é uma jovem poeta brasileira. Quem conhece os seus versos em português, aqueles de seu livro *Cerco da primavera*, publicado em 1957, e aqueles que compõem a sua nova coletânea *Explicação de Narciso* sabe que neles ela dá prova de raros dotes de profundidade e de graça. Mais como terá feito esta jovem para apoderar-se de nossa língua, de sua secreta musicalidade ao ponto de poder oferecer o dom da poesia que agora ouvireis? É um milagre: a ingenuidade e a profundidade aqui se mesclam com uma novidade talvez superior aquela que surpreende quando se exprime na sua língua materna. É um milagre: simplesmente poesia em um italiano luminoso», <<http://marlydeoliveira.blogspot.com/2008/10/poemas-de-marly-de-oliveira-em-italiano.html>> (12/17).

do pela idéia do amor. Eros se opõe a Phobos, apprendi mais tarde com Jung, mas amor e morte são os temas fondamentali desse libro, que pretende, por medo da dissoluzione, un afirmar do meu eu, de una identità, a sensazione penosa de una solidão que ainda é desafio e orgullo³.

Di ritorno in Brasile, Marly de Oliveira svolge attività didattica e contemporaneamente alimenta la passione per la poesia dando alle stampe, con successo di pubblico e di critica, numerose raccolte poetiche: *Explicação de Narciso* (1960), *A suave pantera* (1962), *O sangue na veia* (1967), *Contato* (1975), *Aliança* (1979), *A força da paixão* (1982), *Retrato* (1986), *O banquete* (1988), *O mar de permeio* (1997), per non citarne che alcune.

Nel 1995 cura l'edizione postuma dell'*Obra Completa de João Cabral de Melo Neto*, che, accanto a Carlos Drummond de Andrade, è considerato uno dei maggiori poeti brasiliani di tutti i tempi. Marly de Oliveira aveva sposato Cabral de Melo Neto, in seconde nozze, nel 1988. Del 1990 è il volume *O deserto jardim*, suddiviso in quattro parti: la prima, "La parabola", è costituita da tredici testi poetici, la seconda da dodici poesie brevi che danno il titolo all'intera raccolta, "Il deserto giardino", la terza, "Il pensiero aperto", consta di quattordici componimenti e l'ultima parte, "La visione allucinata", raccoglie nove testi a coronamento di un percorso poetico che è, insieme, esercizio di espressione, di linguaggio, di dialogo intertestuale con i suoi predecessori e di interrogazione metafisica sul destino di sé e del mondo. Un'ulteriore riflessione riguarda il senso dell'insufficienza della vita, «que a vida dura um minuto: / o resto sim é oculto»⁴, nonché quello della perdita, perdita che è sacrificio e delusione.

Perdi a capacidade de assombro
mas continuo perplexa:
esta cidade é minha, este espaço
que nunca se retrai,
mas onde o ardor da antiga
chama, que me movia no mínimo
gesto?

³ M. de Oliveira, *Antologia Poética* (organização e prefácio de João Cabral de Melo Neto), Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997, p. 241. Da qui in avanti, ad ogni citazione portoghese di Marly de Oliveira inserita nel testo, verrà riportata in nota la rispettiva traduzione italiana. «Per lo scrittore la prima data di una certa importanza è quella della pubblicazione del suo primo libro. Ero studentessa alla PUC, a Rio, e, grazie al sostegno di Thiers Martins Moreira, Alceu Amoroso Lima, Aurélio Buarque de Holanda e Antonio Houaiss, ho dato alle stampe il primo libro: *Cerco da primavera*, pubblicato presso la casa editrice São José. Ancora adolescente, il grande terrore era quello della morte mitigato solo dall'idea dell'amore. Eros si oppone a Phobos, ho appreso più tardi da Jung, ma amore e morte sono i temi fondamentali di questo libro, che mira, per timore della dissoluzione, ad affermare il mio io, la mia identità, la sensazione penosa di una solitudine che è tuttavia sfida e orgoglio».

⁴ M. de Oliveira, *O deserto jardim (1989-1990)*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1990, p. 34.

Esperei tanto, no entanto, esvaem-se
na relva, ao sol, no vento,
os sonhos desorbitados,
parte da minha natureza
sempre em luta com o fado.

Perdi também no contato
com o mundo, pérola radiosa, vão pecúlio,
uma certa inocência;
ficou a nostalgia de uma antiga
união com o que existe,
triste alfaia⁵.

Questi testi, con l'inizio leopardiano dell'invocazione a un interlocutore inanimato, il dialogo con Montale, il ricordo dei *fabliaux*, l'allusione all'Yvain dell'omonimo romanzo arturiano di Chrétien de Troyes, l'accenno ai brani evangelici riferiti alla chiamata dei discepoli nei vangeli di Marco, Luca e Matteo, fra altri temi, rivelano la frequentazione della scrittrice, oltre che con i testi sacri, con i poeti italiani e, più in generale, con la cultura europea. In un esplicativo *auto-retrato* di se stessa afferma:

Sou filha de Cecília Meireles, Drummond, Bandeira, Augusto Meyer. Irmã de Clarice, Nélide Piñon, José Guilherme Merquior. Devo muito a João Cabral e, de uma forma que só agora começo a compreender, a Ruth Maria Chaves. Sou mãe de Mônica, de onze anos, e de Patrícia, com quatro. Quando publiquei *Cerco da primavera*, o estímulo de Alceu Amoroso Lima, Antônio Houaiss, Thiers Martins Moreira e a aprovação de Mário Faustino me tornaram consciente de que era preciso ir adiante. Seguiram-se: *Explicação de Narciso*, *A suave pantera*, *O sangue na veia*, *A vida natural*, *Contato*, *Invocação de Orpheu*. Estudei na PUC, no Rio, depois em Roma. Minha paixão pela Itália sempre ultrapassou todo entendimento. Gosto de De Sica, Fellini, Antonioni, Visconti, Robbe Grillet, Glauber Rocha, Bach, Beethoven, Mozart, Corelli, Albinoni. Acho que o mundo seria diferente se não tivesse tido um Heráclito, um Platão, um Dante, um Cervantes, um Shakespeare, um Fernando Pessoa, um Freud. Sinto que a palavra modifica a realidade, mas não sei bem de que forma. Tenho, obviamente, entre meus livros essenciais, um dicionário e uma Bíblia⁶.

⁵ M. de Oliveira, *Antologia Poética*, cit., p. 121. Trad. it.: «Ho perduto la capacità di stupirmi / ma vivo perplessa: / questa città è mia, questo spazio / che mai si ritrae, / ma dov'è l'ardore dell'antica / fiamma, che mi muoveva nel più piccolo / gesto? / Ho tanto atteso, tuttavia, svaniscono / nell'erba, al sole, al vento / i sogni esorbitanti / parte della mia natura / sempre in lotta con il fato. / Ho perduto anche a contatto / con il mondo, perla radiosa, vano peculio, / una certa innocenza; / è rimasta la nostalgia di una antica / unione con ciò che esiste, / triste ornamento».

⁶ M. de Oliveira, *Aliança*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1987, p. 14. Trad. it.: «Sono filha di Cecília Meireles, Drummond, Bandeira, Augusto Meyer. Sorella di Clarice, Nélide Piñon, José Guilherme Merquior. Devo molto a João Cabral e, in una misura che solo ora inizio a comprendere, a Ruth Maria Chaves. Sono madre di Monica,

Per non parlare dei versi riportati nella prefazione al volume già citato, *O mar de permeio*, scritta proprio da Ruth Maria Chaves:

Não sei fazer qualquer apostolado
nem pertenço a nenhuma geração
que tenha tido seu começo aqui.
Se alguém quiser saber de onde vim,
tem que remontar a Campos
(a Cachoeiro do Itapemirim),
Trás os Montes, Gênova,
Camões, Petrarca, Guido
Cavalcante, Vieira,
Pessoa, Montale.
Eu não nasci só de mim⁷.

I punti salienti della particolarissima linea poetica di Marly de Oliveira sono, da una prospettiva tematico-sostanziale, ideologicamente improntati su una visione laica: il rapporto con la natura, il potere dell'uomo di preservare il proprio arbitrio, la sua capacità di lottare, malgrado la chiara consapevolezza dell'ineluttabilità del destino, il senso di solitudine, il dilacerante dubbio senza risposta, le dimensioni immaginifiche, l'amore, il mistero del trascendente. La forza dei suoi versi dischiude orizzonti sconosciuti. Felipe Fortuna fa un'analisi circa la "poesia filosofante" di Marly de Oliveira e osserva:

O efeito de sua poesia é o de ser pouco contemporânea e tentar ser permanente; para esse fim, Marly de Oliveira é poeta de preferência simbolista e de vocabulário arcaizante, com o qual introduz suas perguntas acerca dos paradoxos e das perplexidades da experiência humana. O seu relativo isolamento na literatura brasileira, no entanto, não é sintoma de desconhecimento do que nela se fez em poesia: muito pelo contrário, é evidente que Marly de Oliveira conjuga o espiritualismo de Cecília Meireles e o essencialismo

di undici anni, e di Patrizia, di quattro. Quando ho pubblicato *Cerco da primavera*, l'incoraggiamento di Alceu Amoroso Lima, Antônio Houaiss, Thiers Martins Moreira e l'approvazione di Mario Faustino mi hanno dato la consapevolezza che era necessario andare avanti. Sono apparsi di seguito *Explicação de Narciso*, *A suave pantera*, *O sangue na veia*, *A vida natural*, *Contato*, *Invocação de Orpheu*. Ho studiato all'Università Cattolica di Rio, poi a Roma. La mia passione per l'Italia ha sempre superato ogni comprensione. Mi piacciono De Sica, Fellini, Antonioni, Visconti, Robbe Grillet, Glauber Rocha, Bach, Beethoven, Mozart, Corelli, Albinoni. Penso che il mondo sarebbe diverso se non avesse avuto un Eraclito, un Platone, un Dante, un Cervantes, un Shakespeare, un Fernando Pessoa, un Freud. Sento che la parola modifica la realtà, ma non so esattamente in che modo. Conservo, naturalmente, tra i miei libri essenziali, un dizionario e una Bibbia».

⁷ M. de Oliveira, *O mar de permeio*, Editora Nova Fronteira Rio de Janeiro 1997, pp. 14-15. Trad. it.: « Non so fare alcun tipo di proselitismo / né appartengo ad alcuna generazione / che abbia qui avuto il suo inizio. / Se qualcuno vorrà sapere da dove vengo, / dovrà risalire a Campos / (a Cachoeiro do Itapemirim), / Trás os Montes, Genova, / Camões, Petrarca, Guido / Cavalcanti, Vieira, / Pessoa, Montale. / Non sono nata da me sola».

de linhagem cristã tão característico de Clarice Lispector, influências que a poeta confessa várias vezes⁸.

I simboli che caratterizzano la sua scrittura, difatti, appartengono a categorie filosofiche. Marly de Oliveira percorre il suo itinerario metafisico guardando a fondo e in estensione.

Ogni poeta, naturalmente, ci dà qualcosa che è solo suo, ma ci consente allo stesso tempo di riconoscere i precedenti, di stabilire similitudini tecniche o tematiche nel territorio del pensiero e del discorso poetico. Il vincolo sacrale con il mistero, che permette di dare un senso all'uomo e all'universo, rimanda, attraverso una concatenazione di parole-simbolo (il deserto, il muro, la strada, il cammino, il cuore, l'occulto) al linguaggio metafisico che colloca, come già osservato, la poesia di Marly de Oliveira sulla scia dei poeti simbolisti, anche per l'uso delle maiuscole applicate alle categorie filosofiche, o su quella, per esempio, di Camões e di Drummond nel rapporto con il mistero, rappresentato dalla "máquina do mundo" o dall'idealizzazione del tempo. Nella musicalità dei versi e nella trattazione di alcuni temi è più evidente l'influenza della poetica di Cecília Meireles, d'altronde riconosciuta dalla stessa Marly de Oliveira.

Non sembrerebbe del tutto inverosimile riconoscere in quell'atmosfera onirica e di mistero, in quel riferimento al cuore come sede degli impulsi irrazionali e di altri nuclei della poesia di Marly de Oliveira una certa eco rispetto al Pessoa ermetico-occultista. La creazione letteraria è uno degli aspetti del mistero iniziatico. Tutta la realtà entra in relazione con l'imprevedibile, l'imponderabile e il misterioso. In *Natal*, una delle poche poesie pubblicate in vita, il grande poeta portoghese scriveva «Não procures nem creias:/tudo é oculto»⁹. In questo senso, significativo è l'*explicit* della poesia sesta della raccolta *Il deserto giardino* in cui appare evidente il riferimento pessoano:

E ainda que esteja o mundo
de maneira que convinha
andarmos todos de modo
a não agravar-lhe a fúria,
não são tempos de cilícios,

⁸ F. Fortuna, <<http://www.felipefortuna.com/lavoura-arcaica-sobre-a-poesia-de-marly-de-oliveira/>>. Trad. it.: «L'effetto della sua poesia è quello di apparire poco contemporanea e di cercare di essere permanente; a tal fine Marly de Oliveira è poeta di preferenza simbolista e dal vocabolario arcaizzante, con il quale introduce i suoi interrogativi circa i paradossi e le perplessità dell'esperienza umana. Il suo relativo isolamento nella letteratura brasiliana, intanto, non è sintomo di mancata conoscenza di quanto in essa sia stato fatto in poesia: anzi, al contrario, è palese che Marly de Oliveira coniughi lo spiritualismo di Cecília Meireles e l'essenzialismo di orientamento cristiano così peculiare in Clarice Lispector, influenze che la poetessa confessa svariate volte».

⁹ *Obra Poética de Fernando Pessoa, Poesia-I (1902-1929)*, Introdução e organização de António Quadros, Publicações Europa-América, [s/d], p.173. La poesia, come registra lo stesso curatore dell'opera, era apparsa sulla rivista «Contemporânea», 6, Lisboa, dicembre 1922.

litígios ou penitências,
 mas cuidado em precaver-se
 com alforjes e sentenças,
 que a vida dura um minuto:
 o resto, sim, é oculto¹⁰.

Al di là di questa nota, è importante rilevare come Marly de Oliveira, nella poesia in questione, metta in stretta coesione sintattica la sottomissione al mistero con la rappresentazione allegorica del tempo, il tempo lineare, diacronico, quello che fluisce come i fiumi. Lo scorrere del tempo cosmico è rapportato alla fugacità della nostra vita di esseri umani. Esso, infatti, non significherebbe nulla se non avesse un punto di riferimento umano, se non fosse legato alla drummondiana “macchina del mondo”.

Fra le caratteristiche più peculiari della lirica di Marly de Oliveira, marcata da una forte intertestualità (al di là dei nomi citati, ricordiamo Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Virgilio, Dante, Ungaretti, Albert Camus, Montale e soprattutto il negativismo montaliano), spicca l’uso delle metafore audaci all’interno di un linguaggio elevato che rifugge, tuttavia, da orpelli e sonorità retoriche. Persino i valori cromatici sfumano verso il bianco e la trasparenza. Se da un punto di vista tematico ci troviamo di fronte alla profonda constatazione dell’insufficienza della vita, sul piano strumentale, assistiamo allo sviluppo di una lirica nitida, precisa, di rara perfezione formale, frutto di rigorosa riflessione. Il verso è breve, sorvegliato, dettato dal ritmo del raziocinio. Attraverso la magia della parola Marly de Oliveira celebra l’“impero della speranza”, ma anche di una realtà segnata di malinconico pessimismo, come si desume dall’ultima poesia della raccolta con questo titolo, qui di seguito riportata a mo’ di glossa o di *summa* di un’ampia parte del suo pensiero poetico:

No entanto não há vergel:
 só um pórtico de mármore
 e a inscrição que intuímos
 de que é inútil recorrer
 a quem quer que seja, através
 do inferno e do purgatório,
 de onde jamais escapamos,
 senão em raros momentos:
 escassos desfiladeiros
 que se abrem para o infinito
 – um grão de areia, um pedaço
 de ferro, lança de freixo,
 peito aberto à ponta do aço

¹⁰ M. de Oliveira, *O deserto jardim*, cit., p. 34. Trad. it.: «E se pure il mondo va / così che convenga / a tutti procedere in modo / da non inasprirgli la furia, / non sono tempi di cilici, / litigi o penitenze, / ma attenzione a premunirvi / con bisacce e sentenze, / che la vita dura un minuto: / il resto, sì, è oculto».

de um punhal atrás de uma arca;
 uma cruz, uma corrente,
 um cavalo, ou um clarim,
 ossadas de dinossauros,
 uma flor (ou uma enxada)
 e nenhum jardim¹¹.

Nel magnifico concetto ossimorico del “deserto giardino” prevale, evidentemente, il deserto se sia l’*incipit* che l’*explicit* recitano rispettivamente, “Tuttavia non c’è verziere”, “e nessun giardino”. E qui ancora una volta il riferimento a Fernando Pessoa è ineludibile. Nella poesia *O Andaime*, pubblicata sulla rivista *Presença*, Lisbona, luglio 1931, la penultima strofe riporta, «Sou já o morto futuro. / Só um sonho me liga a mim- / O sonho atrasado e obscuro / Do que eu devera ser- muro / Do meu deserto jardim»¹².

Eppure la ricerca è costante, ricerca di conoscenza di sé e del mondo. Questa sua indagine porta, attraverso dubbi e interrogazioni sulla condizione umana, alla constatazione che l’inadeguatezza della vita e il conseguente vuoto esistenziale possono trovare una forma di riscatto nella forza della parola e soprattutto nella forza della parola poetica che ne rappresenta l’espressione più elevata. La fedeltà alla poesia, l’importanza della parola, la felicità che ne deriva si desumono ancora una volta da questi versi:

Minha felicidade vem de quando estou só
 e ninguém me interrompe no poema,
 essa espécie de transfusão
 do sangue para a palavra,
 sem qualquer estratagemma.
 A palavra é meu rito, minha forma
 de celebrar, investir, reivindicar:
 a palavra é a minha verdade,
 minha pena exposta sem humilhação
 à leitura do outro,
 hypocrite lecteur, mon semblable¹³.

¹¹ *Ibidem*, p. 40. Trad. it.: «Tuttavia non c’è verziere: / solo un portico di marmo / e l’iscrizione che ci fa intuire / che è inutile ricorrere / a chicchessia, attraverso / l’inferno e il purgatorio, / da dove non sfuggiamo, / se non in rari momenti: / gole di montagna qua e là / che si aprono verso l’infinito / - un granello di sabbia, un pezzo / di ferro, una lancia di frassino, / il petto aperto contro la punta d’acciaio / di un pugnale dietro un’arca; / una croce, una catena, / un cavallo, o una tromba, / ossa di dinosauri, / un fiore (o una zappa) / e nessun giardino».

¹² *Obra Poética de Fernando Pessoa, Poesia-II (1930-1933)*, cit., p. 58.

¹³ M. de Oliveira, <<http://www.escritas.org/pt/t/7459/minha-felicidade-vem-de-quando-estou-so>> (12/17). Trad. it.: «La mia felicità viene quando sono sola / e nessuno mi interrompe una poesia, / questa specie di trasfusione / dal sangue alla parola, / senza alcuno stratagemma. / La parola è il mio rito, la mia maniera / di celebrare, investire, rivendicare: / la parola è la mia verità, / la mia pena esposta senza umiliazione / alla lettura dell’altro, / hypocrite lecteur, mon semblable».

Malgrado risulti evidente la relazione di Marly de Oliveira con il reale, si potrebbe affermare che nel gioco di specchi con cui sono costruite le sue poesie si distinguono, accanto ai risvolti psicologici o di natura esistenziale, immagini e paesaggi che rimandano a significati fortemente simbolici e metaforici. Tra le parole-chiave del raffinato messaggio poetico di Marly de Oliveira, messaggio di rara erudizione lirica, spiccano termini astratti e concreti: la solitudine, il tempo, il sogno... la casa, il mare, l'oceano, il viaggio, il binomio amore e morte. Le citazioni, che contribuiscono a creare l'inconfutabile intertestualità a cui in precedenza si è fatto cenno, molto spesso sono relative ad autori italiani, classici o moderni che siano.

In forma di poesia nascono anche i saggi dalla penna di questa originale poetessa, *O sangue na veia*, infatti è un libro in cui è espresso il tentativo di definire l'amore, visto come scisso dal concetto di passione. E allo stesso modo il mito, che è ripreso in *Explicação de Narciso* e *Invocação de Orpheu*, riceve una trattazione peculiare.

Il tutto, sempre, all'interno di un *corpus poetico* espresso con il senso pieno di coerenza e di riflessione.

Indice dei nomi

- Abba M. 108-109
Abrabanel J., conosciuto come Leão
 Hebreu 9
Abreu C. de 63
Accetto T. 17
Acciaiuoli M. 102, 104, 115
Agamben G. 77-78, 80-82, 84
Agostino, santo 3, 8, 30
Aguiar e Silva V.M. 216
Albir A.H. 180-182, 186-187
Alencar J. de 67
Alencar M. de 65
Alighieri D. 41
Almada Negreiros J. de 99, 107, 111,
 113-114
Almeida A.J. de 99
Almeida F. de 92
Almeida Garrett, pseudonimo di Silva
 Leitão J.B. da 108, 154
Almeida G. de 100
Almeida N.M. de 220
Alves I.M. 204
Alves M.T.A. 57-58
Amaral G. do 32
Amaral M.E. do 34
Amaral T. do 100, 107
Andrade C.D. de 100, 251, 253
Andrade J. 189
Andrade M. de 79-82, 243, 251
Andrade O. de 79-82, 107, 251
Aranha G. 100
Araújo G.A. de 6, 41
Araújo M. de 6, 41
Areas A.M. 124, 126
Aristarco, di Samo 18
Aristóteles 18, 20
Assis M. de 61-62, 64-65, 67-68, 70-72
Baccara L. 106
Bachelard G. 52
Bachtin M. 57
Bacon F. 15
Bagno M. 219-220
Baker M. 180, 204
Ballard M. 61, 198-200
Bally C. 158, 162, 172
Bandeira M. 254, 257
Barchiesi M.H.P. 97
Barrento J. 150
Barreto J. 103, 108, 112, 115
Barreto L.F. 25
Barros J. de 6-9, 11-12
Barros L. de 107
Barros M. de 113
Barros T.L. de 98
Barthes R. 81, 142, 146-147
Basílio M. 204
Bataille G. 81
Batoréo H.J. 217
Battistini A. 16, 21
Baudelaire C. 68, 167
Bauer L. 205
Bauman Z. 244, 247
Bavcar E. 249
Bechara E. 220
Belo R. 129-131, 133-134, 137

- Bembo P. 8-9
 Benjamin W. 84, 250
 Bense M. 127
 Bento M.A.S. 21, 32, 82, 228
 Benveniste E. 178
 Bermudes A. 113, 115
 Bernardin de Saint-Pierre J.-H. 155
 Bertini F. 101-102
 Bertone G. 164
 Bertoneri G. 141
 Bessa J.R.F. 11
 Bianco F. 231
 Blaeu W.J. 26
 Blanchot M. 129-130
 Bloch E. 75, 82
 Blussé L. 26
 Boccaccio G. 9
 Boileau N., oppure Boileau-Despréaux 65-67, 70
 Booiij G. 205
 Bordini D. 146
 Borelli L. 101-102
 Bossuet J. 18
 Botta A. 145
 Boulhiet L. de 70-71
 Bourbon L. 32
 Bourget P. 171-172
 Boxer C.R. 26, 30, 32, 36, 38
 Brahe T. 20
 Brandão I.L. 189-198, 200
 Brandão R. 151-152, 154-156, 159-164, 166-172
 Brill M. 180, 235, 239
 Brunetière F. 171-172
 Bruno G. 17, 132
 Brunot F. 172
 Buescu M.L.C. 6, 8, 11-12
 Burke P. 56
 Busetto A. 207-208

 Calabresi L. 112
 Calado M. 108
 Calderón de la Barca P. 144
 Calvino I. 20, 150
 Câmara Jr. J.M. 204, 206
 Camões L.V. de 12, 99, 117, 170, 255-256
 Campanella T. 16-17
 Campos Ag. de 113-114
 Campos Al. de 82-83, 104, 115
 Campos H. de 121, 124
 Camus A. 257
 Cançado M. 211

 Capponi G. 182-185
 Capra R. 143
 Cardinaletti A. 208
 Cardoso F.H. 30, 34, 112, 170, 231
 Carioti P. 26
 Carmo L. do 63, 112
 Carneiro B., vescovo 30
 Carone I. 228
 Carpinteiro M. da G. 86-88, 91
 Carvalho A. de 101
 Carvalho L.S. de 32, 40
 Carvalho M. de 114
 Carvalho R. de 100
 Castagnary J.-A. 168
 Castiglione B. 9
 Castilho A.T. de 204, 219
 Castilho G. de 152
 Castro F. de 97-100, 107-110, 113, 116
 Castro I. 216-217
 Catarina de Áustria, regina di Portogallo 9
 Cavalcanti R. 211, 255
 Ceccucci P. 41
 Cepeda I.V. 3
 Cerdeira T.C. 92
 Certeau M. de 76
 Cervantes M. de 42, 45, 47, 52, 254-255
 Cesariny M. 121-127
 Ceserani R. 52, 141
 Cesi F. 15
 Chateaubriand F.-R. de 155
 Chaves R.M. 254-255
 Chiappini L. 231
 Cláudio J. 39-40
 Clémen C. 242
 Cocteau J. 107
 Colaço A.R. 98, 108, 110
 Coletti V. 215-216, 222-223
 Comte A. 63
 Copérnico N. 18-19
 Corcuera S. 39
 Corneau A. 145
 Corneloszoon J. 27-28
 Correia J. da S. 199
 Correia M. 110
 Cortez A. 107
 Costa Cabral M. de 42
 Costa Silva M.M. da 27
 Costa J. 18, 179
 Costa J.P.O. e 25
 Coutinho A. 61, 64, 99
 Cressot M. 158, 162
 Cristo B. de, frei 32

- Cruz B. da 113
 Cruz D.I. 110
 Cruz P. 87
 Cruz e Silva A.D. da, pseudonimo
 Elpino 65-66, 68, 70
 Culioli A. 177-178, 187
 Cunha A. 141
- Dalgado S.R., monsignor 156
 Daniele, profeta 227
 D'Annunzio G. 99-100, 102-106, 117
 Dantas J. 113, 115, 249
 Daudet A. 159, 161, 171-172
 Daupias J.G. 153
 Delumeau J. 54
 De Maistre J. 70
 De Maria L. 76-77
 De Mauro T. 209, 218, 221
 Demissy-Cazeilles O. 199
 Descartes R. 17
 Dias F. de A. 97
 Dias G. 227
 Didi-Hubermann G. 147
 di Munno A. 251
 Dines A. 230-231
 di Rocco B. 121
 di Sciullo A-M. 203-204
 Dolfi A. 143, 145
 Domingues A. 121, 125
 Donati C. 150
 Donnat L. 110
 Dowty D. 213
 Duarte I. 30, 222
 Dubois J. 159, 161, 170-172
 Duhamel G. 109
 Duncanson D. 30, 36
- Eckl M. 229
 Eco U. 126-127
 Einstein A. 22
 Eliade M. 110
 Eloy M. 107
 Emery B. 41-42, 47-48, 53-55
 Euridice 129, 133-135, 137, 139-140
 Even-Zoar I. 62
- Faria J. de 34, 113
 Fawcett P. 180
 Federico Enrico, principe d'Orange 35
 Felici M.S. 189
 Felipe, principe di Portogallo 6, 9, 28-
 29, 255
- Fellini F. 189, 254-255
 Fernandes B. 110
 Ferrari P. 177, 182, 188
 Ferreira A. 113
 Ferreira A.F. 25, 31-34, 36-40
 Ferreira J.P. 44
 Ferreira, S., freire 67
 Ferro A. 97-118
 Ferro M. 99
 Ferro R. 99
 Ficino M. 132
 Figueiredo C. de 153
 Figueiredo F. de 42
 Filipe S. 110
 Filippo II, re di Spagna e Portogallo 30, 43
 Fimiani M. 79-80
 Finazzi-Agrò E. 75, 79-81
 Flores M. da C.F. 25, 100
 Flusser V. 232-234, 239
 Folena G. 62
 Fortuna F. 255-256
 Fournier A. 129
 Francavilla R. 109
 Freitas G. de 19, 42
 Freitas Mourão R.R. de 19
 Freud S. 78-79, 85, 125, 254-255
 Fumaroli M. 133
 Funk G. 179
- Galhoz M.A. 93
 Galilei G. 15-21
 Galli de' Paratesi N. 193-194
 Gallotti O. 231
 Galvão D. 241-246, 248-250
 Gândavo P.M. de 12-13
 Gartenberg A. 237-239
 Geisel E. 189
 Gherarducci I. 75
 Giacconi R. 18
 Gibbs B.J. 171
 Girolamo, santo 3
 Goethe J.W. von 135, 227
 Gomes A. 53, 141
 Gonçalves C.A. 189, 204, 206, 227
 Goncourt, fratelli 161, 171-172
 Gonta Colaço B. de 98
 Gori B. 85
 Graziani M. 25, VII
 Greenberg J.H. 204
 Gregorio Magno, santo 3
 Guevara L.V. de 42, 45, 52
 Guizado A. 99

- Gumpert C. 141
- Haar M. 125
- Hegel G.W.F. 75
- Heidegger M. 84, 131
- Hiparco 18
- Hobsbawn E. 63
- Hohnschopp C. 229
- Holanda, A.B. de 252-253
- Holanda S.B. de 239
- Hölderlin F. 129, 136
- Homero 70
- Houaiss A. 156, 209, 253-255
- Hugo V. 169
- Huysmans J.-K. 88, 171
- Jakobson R. 180
- Jesus C.A.M. de 25-26, 28-30, 32, 39
- João III, re di Portogallo 9
- João IV, re di Portogallo 31-33, 35, 37-40
- Jonge C.M. de 27
- Jouve P.-J. 137-138
- Júdice N. 220
- Kafka F. 58, 233
- Kehdi V. 204
- Képler J. 15-16, 18
- Kestler I.M.F. 228-229, 233-235
- Klee P. 249-250
- Kley E.J. van 35, 37
- Kloss H. 216
- Koller W. 180
- Kribernegg U. 235
- Kroll H. 199
- Kushner E. 133-134, 137
- Lach D.F. 35, 37
- Lago P. 145
- Lambert J. 61
- Lambrecht G. 235
- Lancastre M.J. de 29, 83, 108, 198
- Lanson G. 155, 169
- Leibniz G.W. von 21-23
- Lemos L.S. 206
- Lemos P. 110
- Leopardi G. 252
- Lesser J. 230
- Leuw N.R. de 231
- Lieber R. 204
- Lima A.A. 252-255
- Lima I.S. 63
- Lima J. de 251
- Lima V. de 98
- L'Isle-Adam A. de V. de 90
- Lopes M. 110
- Lopes Ó. 25, 152
- Loti P. 159, 161, 171
- Loureiro R.M. 25, 31, 33-34
- Lourido R. d'A. 28
- Luca, evangelista 218, 254
- Luís G. , padre 32
- Lúvaris N. 134
- Macchia G. 167
- Machado D.B. 32
- Maeterlink M. 109
- Maeztu R. de 109
- Magalhães C. de 80
- Magalhães J.M. 129, 131-134
- Maia Neto J.R. 70
- Malfatti A. 100
- Malheiro H. 150
- Mamiani M. 21
- Manini L. 155
- Mannini L. 112
- Manrique S. 30-31
- Marco, evangelista 110, 254
- Marello C. 166
- Maria J.J. de, frate 38
- Marinetti F.T. 75-78, 82, 107, 109, 111-115, 117
- Marinho J. 107
- Marker C. 148
- Marnoto R. 109-110
- Marques A.H. de O. 25
- Marques B. 101, 106, 113
- Martinho F. 136
- Martins F.C. 85-86
- Martins M.F. 129-134
- Massa J.-M. 64, 70-71
- Masson J.-Y. 131, 172
- Mateus M.H.M. 57, 222
- Matteo, evangelista 151, 254
- Mauriac F. 109
- Mazzocchi G. 198
- Mea G. 201, 211
- Medeiros A. de 212-213
- Meihy J.C.S.B. 54
- Meireles C. 254-256
- Meirelles L. 207, 211
- Melo Neto J.C. de 251, 253
- Mendes M. 58, 170, 220, 251, 257
- Meneses D. de, viceré 30
- Meneses L. de 33
- Mengaldo P.V. 154, 158, 164

- Menichelli P. 101-102
 Miller R. 143
 Miraglia G. 112, 115
 Mistral G. 109
 Mitterand H. 172
 Móia T. 222
 Molinaria G.S. 107
 Monet C. 160, 167, 171
 Montale E. 252, 254-255, 257
 Monteiro M.R. 101, 108, 110, 113, 204
 Montermini F. 205
 Montesquieu 49-50
 Morão P. 87, 93
 Moreira J.M. 37, 252-255
 Moretti F. 82
 Mounin G. 63-64
 Mourão-Ferreira D. 141-142, 144-145, 147-150
 Mühlen P. von zur 230
 Mulinacci R. 215, 217
 Muller F. 26
 Munday J. 180
 Muranyi H. 235
 Mussolini B. 97, 102-103, 112-113, 115
- Nadaud G. 71
 Nagel R. von 12
 Nascimento F.B. do 222
 Nascimento M.F. do 107
 Netto J.R.M. 70
 Netto Salomão S. 61, 63-65
 Neves T. 189
 Newmark P. 180
 Newton I. 20-22
 Nida E. 180
 Nietzsche F. 95
 Novinsky A. 54
 Nuccetelli D. 227
 Nunes E.F. 57
- Oliveira F. de 6, 12
 Oliveira Filho O.J. de 57
 Oliveira J.O. de 107
 Oliveira M. de 251-259
 Oliveira V.L. de 241
 Ollé i Rodriguez M. 28
 Ondjaki, pseudonimo di Ndalu de Almeida 214
 O'Neill A. 121, 125
 Orfeu 131-135, 137, 139
- Pacheco J. 107
- Pagès A. 172
 Paissa P. 171
 Paiva Limão P.C. de 201
 Panarese L. 198
 Pasolini P.P. 191-192
 Patrício A. 92
 Patrício M.M. de 98
 Paz O. 87
 Peloso S. 15
 Penalva E. 32
 Pereira J.C.S. 88, 90
 Pereira P.R. 56
 Peres J.A. 222
 Perini M. 219
 Pessoa F. 23, 82-83, 99, 104, 108-109, 115, 177, 182-186, 188, 198, 254-256, 258
 Petrarca F. 8-9, 255
 Picasso P. 200
 Picchia M. del 100
 Pico della Mirandola G. 132
 Pietrobelli J. 200
 Pincherle M.C. 79-81
 Pinto A. 58, 98, 113
 Pirandello L. 107-110, 117
 Pires J.C. 32, 170
 Pissarro C. 167
 Pitta A.P. 101
 Pizarro J. 177, 182-185, 188
 Platone 18, 254
 Poe E.A. 68-69
 Polito R. 242
 Pound E. 249
 Prado Coelho E. 142, 144
 Prado P. 78
 Proust M. 135
 Ptak R. 25-26
 Ptolomeu 18
 Pym A. 61, 180
- Quadros A. 99, 116-117, 256
 Quevedo F. de 42, 45-46, 52
- Raposo E.B.P. 219
 Raposo P. 110
 Régio J. 85
 Rego J.L. do 100
 Rei M. 68, 99, 151
 Renner F. 61
 Renzi L. 219, 221-222
 Révah I.S. 8
 Reys A. 8, 110
 Ribeiro A. 170

- Ribeiro D. 231
 Ricatte R. 161
 Rilke R.M. 129, 133, 233
 Rimini T. 105, 143
 Rio-Torto G.M. 202-204
 Rodrigues A. 101, 103, 108
 Rohter L. 231
 Romains J. 108
 Romeo R. 17
 Rosa A.R. 129-132, 134-135, 137
 Rosário A. do, frate 26
 Rossi M.A. 4
 Rossi P. 17
 Rotterdam E. da 9, 27
 Roussli J.-M. 129
 Russo M. 3, 9
- Sabóia Carvalho O.L. de. 220
 Sá-Carneiro M. de 85-88, 90-95, 99, 111
 Salazar A. 100-101, 108, 112, 116-117
 San Agustín G. de 28-29
 Sandmann A.J. 204, 206, 210
 Santa-Rita G. de 111
 Santos Alves J.M. dos 25
 Santos F. 52
 Santos G. dos 108
 Sapir E. 205
 Saraiva A.J. 25, 53, 58
 Saramago J. 57
 Sarney J. 189
 Schrader M. 227
 Selvagem C. 107
 Séneca 16
 Sérgio A. 17, 152, 155
 Serianni L. 63, 218
 Serpa Pinto C. de 98
 Sevilla R. 40, 231
 Shaw B. 107
 Silva A.J. da, detto o Judeu 41-42, 46, 48-50, 52-54, 56-59
 Silva, A.V. da 33, 38
 Silva B.B. da 26
 Silva M. da 9
 Silva P. da, viceré 32
 Silva V.F. da 124, 126
 Simões J.G. 42, 85
 Soares J. 9, 113
 Soletti E. 158-159
 Sontag S. 142-144
 Sorel R. 136, 138
 Sousa Cardoso A. de 111
 Sousa Pedroso E. de 98
- Souza Almada M. de 67
 Souza B. 32-33, 36-37, 40
 Souza G.S. de 33
 Spencer H. 63
 Spielberg J. van 27-28
 Spinoza B. 21-22
 Stauder T. 66
 Stegagno Picchio L. 45, 117, 189, 227, 252
 Sterne L. 70
 Svevo I. 190-191
 Swift J. 69-70
- Tabucchi A. 83, 122-123, 141-145, 147, 149-150, 189, 192-200
 Tavares A. 217
 Tavares J.P. 42, 55
 Tchékhev A. 107
 Štekauer P. 204
 Thomas D. 242-243
 Todorov T. 44, 146
 Ton-That T.-V. 135
 Torgal L.R. 101-102
 Torop P. 61
 Trentini N. 143
 Troyes C. de 254
 Trullemans U.M. 44
 Turner W. 155
- Unamuno M. de 109
 Ungaretti G. 252, 257
 Unterman A. 57
 Urdaneta A. de, padre 29
- Valdés J. de 9
 Valente C.M. da S. 177
 Valette M. 178
 Vargas G. 228-230, 235
 Vasconcelos J.L. de 43, 121
 Veen E. van 26
 Venuti L. 187
 Verde C. 90, 94
 Vianna I.B. 53
 Vicente C.P. 12
 Vicente G. 8, 45-46, 107
 Viçoso V. 152, 154-156, 159-162, 164, 166-167, 169-171
 Vida R. 198-200
 Vieira A., padre 15-23, 255
 Villarroel F. 28, 46
 Virgílio 70, 257
 Voltaire, pseudonimo di François-Marie Arouet 22, 49-50

Vouilloux B. 167, 169, 171

Warburg A. 142

Wecksteen C. 200

Weinrich H. 84

Zenith R. 85-86

Zilly B. 231

Zoli C. 105

Zweig S. 227, 229-232, 234-235,
237-239

STUDI E SAGGI

Titoli Pubblicati

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Maggiara G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Pireddu A., *In limine. Between Earth and Architecture*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Perspectives on East Asia*
- Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*
- Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*
- Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
- Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
- Bartolini A., Pioggia A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*
- Cafagno M., Manganaro F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*

- Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*
- Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*
- Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
- Civitarese Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*
- Comporti G.D. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*
- Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
- Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
- De Giorgi Cezzi, Portaluri Pier Luigi (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*
- Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
- Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*
- Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*
- Marchetti B., Renna M. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*
- Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*
- Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*
- Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*
- Trockner N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*
- Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*
- Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

- Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*
- Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
- Barucci P., Bini P., Conigliello L. (a cura di), *Economia e Diritto durante il Fascismo. Approfondimenti, biografie, nuovi percorsi di ricerca*
- Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
- Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
- Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
- Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
- Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
- Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
- Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
- Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*

- Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafico di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
 Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*
 Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
 Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
 Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
 Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*
 Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*
 Brunkhorst H., *Habermas*
 Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
 Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*
 Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*
 Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
 Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
 Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*
 Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
 Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*
 Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*
 Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*
 Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
 Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, a cura di Iginio Ariemma
 Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOGIA E LINGUISTICA

- Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*
 Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
 Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*
 Caracchini C., Minardi E. (a cura di), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*
 Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*
 Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*
 Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
 Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini
 Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
 Filipa L.V., *Altri orientismi. L'India a Firenze 1860-1900*
 Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
 Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*
 Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
 Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
 Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*
 Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*

- Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*
 Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
 Graziani M., Abbati O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
 Graziani M. (a cura di), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*
 Guerrini M., *De bibliothecariis. Persone, idee, linguaggi*
 Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
 Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
 Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
 Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
 Masciandro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
 Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controluce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*
 Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
 Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
 Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
 Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
 Turbanti S., *Bibliometria e scienze del libro: internazionalizzazione e vitalità degli studi italiani*
 Virga A., *Subaltermit  siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
 Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*
 Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2016*

MEDICINA

- Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
 Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PALEONTOLOGIA, SCIENZE NATURALI

- Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

PEDAGOGIA

- Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

- De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'et  del positivismo*
 De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
 De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
 De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
 Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*
 Cipriani A., Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro 4.0. La Quarta Rivoluzione industriale e le trasformazioni delle attivit  lavorative*
 Corsi C. (a cura di), *Felicit  e benessere. Una ricognizione critica*
 Corsi C., Magnier A., *L'Universit  allo specchio. Questioni e prospettive*
 Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libert , conoscenza*
 Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Citt  del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*

Lombardi M., *Fabbrica 4.0: i processi innovativi nel Multiverso fisico-digitale*
Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*
Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*
Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*
Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
Alacevich F.; Bellini A., Tonarelli A., *Una professione plurale. Il caso dell'avvocatura fiorentina*
Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*
Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*
Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*
Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*
Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*
Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*
Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*
Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmays Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
Califano S., Schettino V., *La nascita della meccanica quantistica*
Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*

- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
- Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
- Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
- Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

STUDI EUROPEI

- Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*
- Scalise G., *Il mercato non basta. Attori, istituzioni e identità dell'Europa in tempo di crisi*

