

a cura di | organizzadores

Matheus Silva Vieira

Simone Lopes de Almeida Nunes

Andrea Ferrando

Equador
Equatore

Letture
e contrappunto
Letterature
in dialogo

Leituras
e contraponto
Literaturas
em diálogo



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



a cura di | organizadores

Matheus Silva Vieira

Simone Lopes de Almeida Nunes

Andrea Ferrando

Equador
Equator

Letture
e contrappunto
Letterature
in dialogo

Leituras
e contraponto
Literaturas
em diálogo



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



pimenta
teintinho
2023
São Paulo



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L533

Leituras e contraponto: literaturas em diálogo / Organizadores
Matheus Silva Vieira, Simone Lopes de Almeida Nunes, Andrea
Ferrando. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-741-9

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97419

1. Linguística. 2. Interculturalidade. 3. Literatura. 4. Debate
crítico. I. Vieira, Matheus Silva (Organizador). II. Nunes, Simone
Lopes de Almeida (Organizador). III. Ferrando, Andrea Ferrando
(Organizador). IV. Título.

CDD 410

Índice para catálogo sistemático:

I. Linguística.

Jéssica Oliveira – Bibliotecária – CRB-034/2023

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegling Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegling
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes
Bibliotecária	Jéssica Castro Alves de Oliveira
Imagens da capa	Arroyanart, Garrykillian, Vuang, Rawpixel.com - Freepik.com
Tipografias	Swiss 721, Job Clarendon, Gotham
Revisão	Tascieli Feltrin – Português Os organizadores – Italiano
Organizadores	Matheus Silva Vieira Simone Lopes de Almeida Nunes Andrea Ferrando

PIMENTA CULTURAL
São Paulo · SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Equador

Equator

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fábrica Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jônata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Equador

Equator

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Equador

Equator

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Jacqueline de Castro Rimá <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Lucimar Romeu Fernandes <i>Instituto Politécnico de Bragança, Brasil</i>
Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Marcos de Souza Machado <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Michele de Oliveira Sampaio <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>
Catarina Prestes de Carvalho <i>Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil</i>	Pedro Augusto Paula do Carmo <i>Universidade Paulista, Brasil</i>
Elisiene Borges Leal <i>Universidade Federal do Piauí, Brasil</i>	Samara Castro da Silva <i>Universidade de Caxias do Sul, Brasil</i>
Elizabete de Paula Pacheco <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Thais Karina Souza do Nascimento <i>Instituto de Ciências das Artes, Brasil</i>
Elton Simomukay <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>	Viviane Gil da Silva Oliveira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Francisco Geová Goveia Silva Júnior <i>Universidade Potiguar, Brasil</i>	Weyber Rodrigues de Souza <i>Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil</i>
Indiamaris Pereira <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>	William Roslindo Paranhos <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



Sumário/Índice

Apresentação..... 11

Introduzione..... 13

Parte 1

Leituras em contraponto

«Siccome sa di sale lo pane altrui»

O exílio dantesco à luz do direito medieval 16

Matheus Silva Vieira

Mariana Augusto Bandeira

**Boccaccio entre pobreza,
poder e obras latinas..... 31**

Chiara Ceccarelli

Ludovico Ariosto:

testemunhos epistolares 43

Chiara de Cesare

Destino paraíso:

um poemeto inédito da literatura
italiana do final do século XIV 56

Andrea Ferrando

A Vita del Bembo segundo

Ludovico Beccadelli 66

Isabelle Gigli Cervi



**Tradição cômica e língua de uso
em *Promessi sposi*, de Alessandro Manzoni:**
análise de um fraseologismo..... 76
Irene Rumine

**Quanto spera di campare
Giovanni de Giovanni Giudici:**
notas para uma edição crítica e comentada 88
Francesca Santucci

Sanguineti *punk rocker*:
as notas de um crítico nos volumes
dos anos noventa..... 102
Francesca Colombi

**Giuseppe Conte.
Non finirò di scrivere sul mare:**
natureza, beleza, mito... 116
Monica Ramò

Parte 2

Lecture in contrappunto

**Le Donne Dei Romanzi *Dona
Guidinha do Pozzo e a Afilhada* 131**
Gabriela Ramos

**La fenomenologia della carne in Cruz
e Sousa e Edvard Munch:**
le corrispondenze tra poesia e pittura..... 145
Angélica Maria de Almeida Carvalho Ramos



Brás Cubas di Machado de Assis, nella sua dimensione esistenziale: tracce di inautenticità.....	157
<i>André Luiz de Souza Sampaio</i>	
«No muerto. ¡El mismo! ¡ Bailando!» Morte e vita nel racconto <i>La agonía de Rasu-Ñiti</i> di José María Arguedas.....	168
<i>Elayne Castro Correia</i>	
I percorsi della storia nel romanzo brasiliiano di produzione femminile.....	180
<i>Sarah Pinto de Holanda</i>	
La costruzione dell'ora della morte di Macabéa attraverso la musica	194
<i>Patricia Rodrigues de Souza</i>	
Il carattere cosmopolita della poesia concreta brasiliana	205
<i>Kedma Janaina Freitas Damasceno</i>	
L'extratesto e l'extraletterario nel teatro di Nuno Júdice	219
<i>Juliana Braga Guedes</i>	
Sangria la poesia insorgente di Luiza Romão	244
<i>Lidiana de Oliveira Barros</i>	



Apresentação

O livro nasceu de uma colaboração entre a Universidade Federal do Ceará, a Scuola Superiore Meridionale di Napoli e a Università degli Studi di Genova. É o resultado de uma conferência intitulada *Literature in contrappunto. Esperienze di critica letteraria tra Mediterraneo e Atlantico*, que ocorreu no dia 8 de dezembro de 2020, na Universidade Federal do Ceará.

O livro reverbera o tema que o intitula. Tenta colocar em diálogo pesquisas brasileiras e italianas que se contrastam, se entrelaçam ou simplesmente se complementam. Ao reunirmos estas pesquisas, intencionamos expandir para além dos muros das respectivas Universidades as reflexões que o texto literário proporciona, os variados caminhos de investigação ao qual ele conduz, além das suas diversas potencialidades. Sendo assim, os textos apresentados não se restringem a uma determinada área geográfica.

Nas páginas deste volume, apresentamos pesquisas, realizadas por estudantes de pós-graduação da Universidade Federal do Ceará, da Scuola Superiore Meridionale di Napoli e da Università degli Studi di Genova, mas também da Università degli Studi di Parma e da Universitat de València, que investigam os mais diversificados gêneros literários, num percurso que ora explora os autores canônicos, ora dá espaço às novas vozes da literatura, mantendo, ainda, um diálogo interdisciplinar com a arte figurativa, com a filosofia, com a história, com a música. Para tanto, dedicamo-nos em apresentar um volume bilíngue: as pesquisas brasileiras foram traduzidas para o italiano e as pesquisas italianas, para o português. Sâmia Pereira Medeiros tratou da tradução das contribuições do português para o italiano, enquanto Leandro Vidal Carneiro traduziu os textos do italiano para o português, com exceção de «*Siccome sa di sale lo pane altrui*». *O exílio dantesco à luz do direito medieval*, traduzido para o português pelo professor

Yuri Brunello. É através dessa tentativa de colocar diversas leituras em diálogo recíproco que encorajamos encontros e trocas intelectuais, no plano acadêmico e crítico, ao horizonte de várias culturas. Os editores deste livro gostariam de agradecer aos professores Marco Berisso e Andrea Mazzucchi pelo apoio acadêmico e editorial à iniciativa.

Andrea Ferrando

Matheus Silva Vieira

Simone Lopes de Almeida Nunes

Equador

Equatore

Introduzione

Il libro nasce da una collaborazione tra l'Università Federale del Ceará, la Scuola Superiore Meridionale di Napoli e l'Università degli Studi di Genova. È il risultato di un convegno dal titolo *Letterature in contrappunto. Esperienze di critica letteraria tra Mediterraneo e Atlantico*, che si è svolto l'8 dicembre 2020, presso l'Università Federale del Ceará.

Il libro ha come obiettivo il dialogo tra ricerche effettuate in Brasile e ricerche effettuate in Italia, le quali si contrappongono, si intrecciano o semplicemente si completano a vicenda. Raccogliendo queste ricerche, si intende espandere oltre le mura delle rispettive università le riflessioni che il testo letterario fornisce, i vari percorsi di indagine a cui conduce, nonché le sue diverse potenzialità. Ecco perché i testi presentati non si limitano a una determinata area geografica.

Nelle pagine di questo volume presentiamo ricerche effettuate da studenti post-laurea dell'Universidade Federal do Ceará, della Scuola Superiore Meridionale di Napoli e dell'Università degli Studi di Genova, ma anche dell'Università degli Studi di Parma e dell'Universitat de València che indagano i generi letterari più diversi, in un percorso che a volte esplora gli autori canonici e a volte dà spazio alle nuove voci della letteratura, mantenendo comunque un dialogo interdisciplinare con l'arte figurativa, con la filosofia, con la storia, con la musica. Di qui la scelta di proporre un volume bilingue: le ricerche brasiliane sono state tradotte in italiano e quelle italiane in portoghese. Ad avere curato la traduzione dei contributi dal portoghese all'italiano è stata Sâmia Pereira Medeiros, mentre Leandro Vidal Carneiro ha tradotto i testi dall'italiano al portoghese, con l'eccezione del primo contributo, «*Siccome sa di sale lo pane altrui*». *O exílio dantesco à luz do direito medieval*, tradotto in portoghese da Yuri Brunello. È attraverso questo tentativo di mettere in dialogo reciproco letture diverse che si favoriscono

incontri e scambi intellettuali, a livello accademico e critico, nell'orizzonte delle diverse culture. I curatori del presente libro desiderano ringraziare i docenti Marco Berisso e Andrea Mazzucchi per il sostegno all'iniziativa accademica ed editoriale.

Andrea Ferrando

Matheus Silva Vieira

Simone Lopes de Almeida Nunes

Equador

Equatore



1

**Leituras
em contraponto**

Matheus Silva Vieira

Scuola Superiore Meridionale
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Mariana Augusto Bandeira

Universitat de València

«Siccome sa di sale lo pane altrui»

O exílio dantesco à luz
do direito medieval

A *Commedia* é um poema escrito sobre/por um peregrino que, impelido por forças sociais adversas, está perdido em um labirinto existencial. Com esta brevíssima definição objetivamos construir um percurso interpretativo que nos possibilite pôr em consonância o contexto sócio-político e as estruturas poéticas da obra de Dante Alighieri. Para isso, partiremos de uma análise do tema do exílio, um dos motes estruturais da obra, à luz dos cânones jurídicos medievais¹.

Marco Santagata considera que a temática do exílio é engrenagem fundamental dentro da estrutura poética da *Commedia*, (SANTAGATA, 2016, p. 210) a tal ponto que o estudioso chega a considerar que Dante até poderia ter escrito o poema sem os traumas do exílio, mas, se assim o tivesse feito, o poema perderia força expressiva e capacidade comunicativa (SANTAGATA, 2016, p. 211). Ainda segundo Santagata, a Divina *Commedia* é um poema “bifronte” (SANTAGATA, 2016, p. 211), uma vez que pode ser analisado a partir de suas estruturas escatológicas, mas, por outro lado, e também em paralelo (daí a capacidade comunicativa), funciona como crônica dos aspectos políticos de seu tempo, afinal, são com exemplos colhidos no passado que Dante procura advertir sobre o porvir. O poeta, assim, objetiva apresentar aos leitores a sua versão da história ou daquilo que considera ser a verdade histórica florentina, ao menos sob sua ótica interpretativa e baixo seu tom profético, ou como dirá séculos depois o historiador árabe Cid Hamete Benengeli “... [a] verdade, cuja mãe é a história, [é] êmula do tempo, depósito de ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir” (CERVANTES, 2017, p. 145). Porém, devemos nos atentar ao conceito de história de Dante e ao do personagem de Cervantes. A história é também o que “poderia ter acontecido”, pois é também interpretação, ou como diz um revisor gramatical tirado de um livro de José Saramago, Raimundo Silva,

1 Este trabalho é formado por dois eixos temáticos, um jurídico e o outro literário. O estudo hermenêutico da jurisdição medieval ficou a cargo de Marina Augusto Bandeira, e a análise literária foi de responsabilidade de Matheus Silva Vieira. A intersecção temática se deu a partir do intercâmbio comunicativo entre os dois autores. O texto foi traduzido para o português pelo professor Yuri Brunello (UFC/CNPq).

“é assim que se arranjam os equívocos históricos, Fulano diz que Beltrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história” (SARAMAGO, 1989, p. 45); por isso, desde já é bom frisar que Dante constrói um universo ficcional a partir de suas interpretações sobre eventos históricos. O poema é seu, as predileções também. Paulo Pellegrini nos adverte a tomarmos precauções com as conjecturas que Dante faz sobre a história (PELLEGRINI, 2021, p. 125), isso porque, por mais que as seleções do autor florentino sejam balizadas em lógicas filosófico-teológicas ou políticas, há espaços preenchidos por escolhas arbitrárias. No entanto, escusado o parcelar recorte da história que faz Dante, mas levando em consideração a advertência de Pellegrini, nesta investigação buscaremos escutar a voz de um sujeito vencido e silenciado pela ordem social dominante, e que, frente às acusações políticas, não teve direito a se defender, uma vez que fora julgado à revelia. Seu atestado de defesa foram os seus versos.

Como neste artigo estamos interessados nas causas político-sociais que condicionaram o naufrágio político-pessoal de Dante Alighieri e as respostas literárias dadas pelo poeta florentino, faz-se necessário, inicialmente, entender o contexto sócio-político mediante uma interpretação sobre a noção de exílio nos cânones jurídicos medievais; só após isso é que teremos cabedal metodológico para analisar a *Divina Commedia* dentro do período histórico de formação. Antes de adentrarmos ao entendimento da caracterização da pena de exílio em Florença, atentemos um pouco ao contexto jurídico medieval. A religião, evidentemente, balizava as relações e as interações políticas (KELSEN, 2017, p. 36), embora para Dante o poder papal servisse mais como uma luz do que como uma bússola para orientar a estruturação política de uma ardente cidade que cada vez mais solicitava a participação popular na vida pública, como era Florença em inícios do século XIV (KELSEN, 2017, p. 52). Para contextualizar melhor esta situação, voltemos um pouco mais na cronologia histórica.

A queda do Império Romano do Ocidente marcou o início do Medievo em 476. Não havia sido possível mais manter a ordem imperial e o poder romano desde o enfrentamento de fatores como crise econômica, desestruturação militar e invasões bárbaras. Desta feita, a Idade Média iniciará um novo momento para a civilização ocidental sob vários aspectos, sendo um deles o jurídico. Aquela autoridade central e estabilizadora dos tempos romanos já não existia mais; o direito medieval é plural e fragmentado. Será produzido um universo jurídico completo e distinto do que havia sido visto até então na civilização ocidental e aqui cabe uma observação: a falta de uma macro entidade estatal criadora do direito não o apequena. Isso seria reduzir o seu conceito, que não se limita à produção formalista de ordenamentos jurídicos por fontes estatais. Conforme Paolo Grossi:

De fato, a sociedade medieval é uma sociedade sem Estado, na qual, pela permanência desse vazio político, o direito vê elevado o seu papel, coloca-se no centro do social, representa a constituição duradoura subjacente à incidentalidade da política corriqueira, e ao abrigo dela. Será o mundo moderno, apesar das máscaras do jusnaturalismo dos séculos XVII e XVIII e da codificação do século XIX, que irá empobrecer o direito, vinculá-lo e condicioná-lo ao poder, que fará dele um *instrumentum regni*, afastando-o, portanto, do social (GROSSI, 2014, p. 39).

Assim, o direito é um movimento espontâneo, não estatista, que nasce da civilização que protege a si mesma; o poder político, nesse diapasão, possui uma relativa indiferença ao mundo jurídico. Variadas são as fontes e todas elas coexistem, assim como os seus sistemas jurídicos específicos. O direito medieval tem natureza fragmentada e está classificado como particular (território/qualidade das pessoas) e comum. Um exemplo de direito particular territorial é a Itália centro-setentrional, que será trabalhada nesta investigação. Através dos seus Estatutos, predominava o localismo jurídico, que se trata sobretudo de uma fragmentação do direito, em que cada localidade aparece dotada de um sistema jurídico próprio e diferenciado das outras. O direito particular subjetivo é o caso do direito comercial e feudal (GROSSI,

2014, p. 39). Já o direito comum corresponde ao direito canônico. Para Grossi, as duas classes de direito (particular e comum) não se colocam em antagonismo frontal, pois coexistem.

Podemos dividir em dois momentos jurídicos principais o período do Medievo: 1) proto e 2) tardio. O primeiro período medieval possuía uma civilização jurídica comunitária. O grupo representava a perfeição a ser alcançada; o indivíduo, por si só, era imperfeito. O medievo tardio, por sua vez, é referido, frequentemente, como uma época de renascimento jurídico, prática que deve ser rechaçada, por dar a ideia de que a juridicidade antes havia desaparecido. A transição entre os períodos proto e tardio é percebida na mudança de uma época que refletia maior propagação e circulação intelectual, características de um mundo com mais dinamicidade. A partir do século XII, iniciou-se a época do direito sapiencial: os glosadores redescobrem o corpus justinianeus².

Em 1159, surge o primeiro estatuto em Florença, o princípio de uma constituição municipal. Em 1182, há a primeira prova de uma constituição florentina. Concomitantemente, o Movimento Comunal aparece graças à efervescência da burguesia. As comunas eram cidades medievais que haviam se emancipado em relação ao senhor feudal, na medida em que possuíam autonomia administrativa e econômica. Florença gradualmente ganhou autonomia do Sacro Império Romano Germânico durante os séculos XII e XIII e se tornou uma das comunas mais influentes do norte e do centro do que viria a ser a Itália atual (BOUTIER; SINTOMER, 2014, p. 20). Já em meados do século XIII, experimentou-se, em terras florentinas, um grande crescimento demográfico, atingindo o seu pico de habitantes no século XIV. Sem embargo, tal prosperidade florentina não se deveu ao estabelecimento de um sistema político fixo. A política da cidade-Estado, nos seguintes anos, se baseou na ampla

2 Os glosadores foram juristas medievais da Escola de Bolonha responsáveis pela redescoberta do Código de Justiniano (529 d.C). A obra entregue sob o reinado do imperador bizantino Justiniano 1 representou uma revolução jurídica, pois em seu conteúdo há a compilação e reunião do direito romano antigo e foi utilizada como base de códigos civis europeus posteriores.

participação dos cidadãos e não possuirá equivalente em outro lugar da península itálica (BOUTIER; SINTOMER, 2014, p. 8).

A história do Estado comunal é uma narrativa de intensos conflitos cívicos. Durante essa época, os julgamentos públicos realizados e as condenações exemplares proferidas revelam a nós a necessidade dos ocupantes do poder de legitimação perante a sociedade. As fontes revelam uma linguagem com forte cunho emocional que visava a reprimir a dissidência existente: as sentenças deveriam ser lidas em voz alta nas ruas para que todos possuíssem consciência do que havia ocorrido. Ainda no espaço público da praça, os culpados deveriam ser expostos ao desprezo para o restante da comunidade. A humilhação social fazia parte do valor disciplinante que buscava servir de exemplo aos outros indivíduos comunitários. Segundo María Asenjo González:

Assim, com as leis políticas urbanas, os direitos civis não eram inatos à condição humana, mas eram adquiridos até se alcançar a cidadania da república [...] Mas a perda da cidadania decorrente de uma sentença de confinamento e punição acarretava a supressão de direitos políticos e de propriedade, diretamente ligados à capacidade de ação individual (ASENJO, 2012, p. 70).

O impacto emocional de uma condenação municipal se equiparava ao exílio. Tal acontecimento intriga os historiadores do direito, que debatem sobre a natureza desse movimento individual de saída diante a uma punição (o exílio se configurava como uma sanção penal real ou mais como uma alternativa dada ao condenado?). O exílio forçado ou desterro/banimento se tornou uma prática política comum na Baixa Idade Média. Antes, no período Alto, tal sanção era uma medida aplicada a casos extremos, a exemplo do crime de parricídio. Ainda na época da Antiguidade Clássica, a prática jurídica de exilar alguém era uma possibilidade: lograva-se escapar da pena estabelecida fugindo para outro lugar. Segundo Fabrizio Ricciardelli:

A força e o poder do exílio são muito claros mesmo na Antiguidade clássica se lembrarmos que no direito romano, que influenciaria fortemente as constituições das cidades na Itália

durante a era das comunas, esta prática jurídica era uma opção oferecida ao cidadão para escapar da punição fugindo (RICCIARDELLI, 2012, p. 1).

O banimento político foi ferramenta comum utilizada para a conquista e preservação do poder na Idade Média tardia, posto que, através desse mecanismo, o grupo dominante podia controlar os seus opositores, os quais eram equiparados a criminosos comuns. A controvérsia se explica ao passo que a participação comunitária era vista como privilégio em Florença. Violar as regras impostas dentro dessa sociedade ameaçava a estabilidade construída pelos ocupantes do poder. Quem perturba a harmonia cívica não deve continuar participando da comunidade, deve ser expulso daquele corpo social. Na interpretação de Ricciardelli:

O poder político intrínseco a cada comunidade como corpo místico não deve ser posto em perigo. O corpo social é sagrado, assim como o espaço que o circunda é sagrado. Qualquer pessoa que se coloque fora desse axioma viola um conjunto de regras compartilhadas que encontram seu fundamento na sociedade comunal. Quem ataca o *bonum commune* não pode permanecer no consórcio cívico porque é uma fonte de perturbação. Ele deve ser colocado do lado de fora. A dicotomia entre centro e periferia, dentro e fora, é pronunciada nas cidades comunais, e é precisamente por meio dessa imagem de diferenciação espacial - como elemento integrante da organização da sociedade - que a repressão a assassinos, ladrões, homossexuais, hereges, e dissidentes políticos podem ser legitimados (RICCIARDELLI, 2012, p. 4-5).

A desonra de um criminoso era o fim perseguido, na medida em que o condenado teria a sua reputação política para sempre destruída. Florença era uma cidade que sobreviveu às lutas de políticas e, não obstante toda a desordem, a homogeneidade era almejada através da projeção de um suposto bem comum. Ao exilado era retirado o seu *status* fundamental e o seu caso serviria de exemplo a todos os outros da comunidade que pudessem querer praticar ato similar. A exclusão do indivíduo que ousou quebrar as regras possui um valor disciplinante a todos aqueles ainda pertencentes à comunidade de origem.

Imerso no que viria a ser um pântano de violência política e corrupção estava Dante Alighieri, que em 1300 fora escolhido como um dos seis *priores* de Florença para um mandato bimestral (15 junho-15 agosto). O *priorado* era a mais alta magistratura dos conselhos florentinos e, para atingir tal posto, Dante fizera carreira política participando de outros conselhos florentinos, embora fazer carreira não fosse pré-requisito para ascender a um cargo público que a cada dois meses mudava de direção. O importante aqui é perceber a intensa movimentação política de Dante. Na observação de Alessandro Barbero, em uma cidade cindida por intensas lutas políticas entre o partido Guelfo e o partido Gibelino, Dante não se furtou às escolhas: fora partidário dos Guelfos pelo controle político da cidade e participe ativo, como cavaleiro de primeira fileira, na batalha de Campaldino, em 1289, que selou a vitória guelfa e o aniquilamento do poder gibelino em Florença (BARBERO, 2020, p. 135). Dante havia tão só a idade de 24 anos. Era já um homem político.

Florença era agora guelfa, mas sabemos que o jogo político pode até se construir a partir de uma aliança entre amigos, no entanto, essa estrutura tende a se corromper pela ganância e pela inveja de seus membros, contribuindo para uma fragmentação dentro desse bloco de antigos companheiros. Foi o que aconteceu: a urbe florentina era já um dos importantes centros econômicos europeus graças a uma elevada movimentação financeira aquecida pelo forte sistema bancário e pelo intenso comércio, o que fazia crescer os interesses políticos sobre esse exuberante centro de apoteótica riqueza, de tal forma que os guelfos se dividiram em duas facções: os Brancos e os Negros. Essa fragmentação política seria responsável por uma intensa guerra civil e por sangrentas batalhas e duvidosas condenações políticas. Dante estivera do lado dos Brancos, a facção derrotada, e na qualidade de vencido, o poeta amargara o peso de suas falidas escolhas políticas.

A derrota política na Florença comunal, como vimos em parágrafos anteriores, só terminaria com a clara e total humilhação dos derrotados. O exílio não significava apenas a expulsão da cidade, era

também uma condenação à degradação moral, à ruína pessoal. Em 1302 Dante fora condenado, entre outras coisas, por prevaricação (*baratteria*), conduta ilícita, favorecimento político e práticas extorsivas, e como pena: o pagamento de 5 mil florins, suspensão vitalícia dos direitos políticos e exílio perpétuo. Alguns meses depois, ainda em 1302, veio a condenação mais dura: a pena de morte (PELLEGRINI, 2021, p. 70). É importante lembrar que Dante fora condenado *in absentia*³, sem chances de apresentar defesa. Como provas de condenação, a acusação valeu-se, segundo Paolo Pellegrini, da “pública fama, ou seja, nas notícias que o *podestà* conseguiria reunir entorno ao comportamento público dos acusados” (PELLEGRINI, 2021, p. 71). As provas, dessa forma, poderiam ser facilmente corrompidas e usadas como ferramentas de revide político (PELLEGRINI, 2021, p. 71), ainda mais em um contexto onde não havia a separação entre poder executivo e poder judiciário (BARBERO, 2020, p. 154-155). Basta apenas ressaltar que o *podestà* que acolheu as provas e acusou Dante fora designado pelos Negros, ou seja, pelos rivais políticos do poeta⁴.

A *Commedia* surge como um poema de resistência e de defesa contra a ruína pessoal. Dante era agora um indivíduo solitário, fracassado, que, como Ulisses no canto XXVI do Inferno, naufragara por soberba e por não perceber os limites de suas incapacidades.

- 3 O julgamento *in absentia* é a desconsideração processual do acusado. A essência do processo penal atual consiste na oportunização do direito de defesa. Em uma concepção da lei das comunas, exceções individuais garantiam o *status quo* e a adaptabilidade da ordem jurídica medieval. A exceção era um elemento orgânico dentro do sistema legal, na medida em que possibilitava a chance de abranger novos casos com essa dinamicidade natural. Em uma perspectiva jurídica diferente, hoje, no sistema italiano, procedimentos *in absentia* são admissíveis. Porém, há que pontuar que, à luz da busca por um processo justo, ao acusado sempre será oportunizado o direito de defesa. Sem embargo, poderá o réu optar por estar ausente no seu processo, através de uma escolha voluntária e devidamente representado pelo seu advogado constituído.
- 4 As falsas acusações políticas eram comuns na Florença comunal, existindo até instrumentos sociais para a propagação das calúnias, como os “*giullari*”, que propalavam e faziam circular inverdades, versando sobre duvidosas condutas públicas no cenário florentino. Sabemos hoje que ao replicar informações os indivíduos tendem a corromper a versão inicial da história, que acaba tomando nuances diversas sem nenhum comprovante factual, sem nenhuma prova factível, no entanto, essas notícias, muitas vezes inverídicas, serviam como testemunhos acusativos. (C. MERCURI. **Dante**: una vita in esilio. Bari-Roma: Laterza, 2020. p. 8).

No entender de Chiara Mercuri, Dante caiu em desgraça porque não possuía o traquejo para o jogo político, desconhecendo que às vezes é preciso negociar com os inimigos. Enfim, faltava a Dante “a arte da dissimulação” (BARBERO, 2020, p. 44), ou o que hoje chamaríamos, ironicamente, de “princípios da governabilidade”. Florença, agora transformada em centro de corrupção, será o centro de mira das críticas de Dante, pois esse entendia que o fracasso das instituições cidadinas estaria ligado à cisão provocada pelas lutas entre facções, tendo como culpados os guelfos negros.

No Canto VI do *Inferno*, o poeta encontra indivíduos condenados pelo pecado da gula, os quais, como pena, estão imersos em uma lama pestilenta baixo uma inclemente chuva e alguns são constantemente dilacerados por Cérbero (aqui é clara a analogia que Dante faz da lama com a política florentina: suja, fétida, ambiente de indivíduos vorazes por poder e que trucidam violentamente seus adversários movidos por cegas ganâncias individuais). Nesse ambiente, Dante encontra Ciaccio, seu patrício florentino, que denunciará a putrefata estrutura política de sua cidade natal. Esse é o canto de denúncia contra a “cidade partida” (ALIGHIERI, Inf. VI, 61.), fracionada por uma guerra civil que leva violência e degradação moral à Florença, que segundo Ciaccio colapsa porque «La tua città ch'è piena/ d'invidia sì che già trabocca il sacco» e onde agora impera a «Superbia, invidia, e avarizia» (Inf. VI, 49 - 51).

A inveja seria a semente da ruína da cidade porque turva a visão (em italiano: *invidia*, do latim: *invidere*: ver (em) contra) e cega os responsáveis por zelar pelo bom funcionamento do corpo social, o que conduziria a *polis* a um pútrido pântano de corrupção. A inveja seria ainda responsável pela sangrenta guerra civil iniciada pelos guelfos negros, que se utilizavam, como vimos, de ferramentas jurídicas para contenção de pensamentos dissonantes que, de alguma forma, oferecessem virtual perigo a ordem estabelecida. Aqui, em uma análise diacrônica, mas com as devidas escusas do anacronismo, podemos visualizar, por uma ótica benjaminiana, uma violência de base

estrutural no estado florentino, responsável por salvaguardar um poder autoritário (BENJAMIN, 2014, p. 29). Em outras palavras, o governo dos guelfos negros era amparado por forças jurídicas que legitimavam penas arbitrárias, autorizando o uso da força em represália aos seus opositores, independente da veracidade dos inquéritos, para manutenção do poder político. A violência aplicada não era apenas física, com a condenação à pena de morte, era também de base simbólica, como a cassação dos direitos políticos, confisco de bens e o exílio. Dante sofrera essas três acusações. Do lodaçal de intrigas políticas, o poeta será lançado a uma selva escura que não o autorizará a encontrar o caminho da retidão. No *Convívio*, Dante lamentara a amargura do exílio:

Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno – nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo cuore di riposare l’animo stancato e terminare lo tempo che m’è dato –, per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono apparito a li occhi a molti che forseché per alcuna fama in altra forma m’aveano imaginato, nel conspetto de’ quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta, come quella che fosse a fare. (I-III, 4-5)

Para além das privações da condenção, a pena do exílio também maculara a imagem de Dante em Florença, atribuindo uma contação negativa, associada a sua imagem de homem público, em terra pátria. Lembros que Cristoforo Landino, em *Comento Sopra la Comedia*⁵, no prólogo intitulado: “Apologia nella quale si difende Danthe et Florentia da’ falsi calumniatori”, move a defesa da obra do poeta florentino daqueles que queriam detratar o poema a causa de intrigas políticas. Estudando as particularidades das relações envolvendo as recepções

5 Ver: LANDINO, Cristoforo. *Comento sopra la Comedia*. 4 tomi. A cura di Paolo Procaccioli. Roma: Salerno, 2001.

da *Divina Commedia* em Florença na época da condenação política de Dante, Justin Steinberg (2011, 1122) destaca o seguinte:

Dante atribui sua perda de *status* a uma sentença injusta, bem como a duas repercussões específicas de sua punição: “exílio e pobreza”. Esses aspectos de jure e de facto de sua infâmia também afetaram a confiabilidade de seus textos, que agora exigiriam um extenso comentário para recuperar certa medida de autoridade. Nessa mudança de atitude em relação a ele e à sua obra, Dante se concentra no papel das aparências, daquilo que as pessoas veem [...]. A fama rapidamente se transforma em infâmia como resultado da desconexão entre o que o público imaginou e o que agora aparece às vistas.

Para Steinberg (2013, p. 5) Dante escreve seu poema para reverter, ainda que minimamente, ainda que para si, as suas condenações, o seu exílio. É uma forma do poeta buscar justiça, conseguir a defesa pessoal de sua condenação moral, conforme indica o teórico: «Seu poema pretende ocupar os interstícios entre a lei e a vida, para fornecer as pré-condições morais e estéticas necessárias para que a lei prospere. Essas ‘poéticas de emergência’ formam o tecido cultural abaixo, além, acima e ao lado da lei”.

Todavia, Dante, após a condenação, sentia-se um sujeito isolado em seu exílio. A solidão, dissera Octavio Paz (2006, p. 174), é o último abismo da condição humana e o exílio é uma condenação à solidão que rompe com a sociabilidade das relações sociais, uma vez que ao longo da vida, irremediavelmente, os indivíduos buscam se agrupar para abrandar a sensação de vazio existencial. Dante, com o exílio, fora privado, entre outras coisas, do contato com os grupos sociais florentinos que frequentava, dos seus bens, entre eles a sua biblioteca, e sobretudo, da sua família. No canto XVII do *Paradiso*, Dante recebe do seu tataravô, Cacciaguida, o prognóstico do exílio: «Tu lascerai ogni cosa diletta/ Più caramente; e questo è quello strale/ Che l’arco dell’esilio pria saetta» (v. 55-57). O longínquo parente ainda continua a descrever o calvário a ser enfrentado «proverai sì come sa di sale/ Lo

pane altrui, e come è duro calle/ Lo scendere e il salir per l'altrui scale» (v. 61-63). Dante mendigará o pão, deverá contar com a benevolência de amigos e até de antigos rivais, como antigos desafetos gibelinos e guelfos brancos expulsos de Florença (PELLEGRINI, 2021, p. 82).

Apesar de tudo, ainda há esperanças em Dante, afinal, como entendia Octavio Paz, “quem já viu a esperança não se esquece dela. Procura-a entre todos os céus e entre todos os homens. E sonha que um dia vai encontrá-la de novo, não sabe onde, talvez entre os seus” (PAZ, 2006, p. 107). Dante sonha em tornar a Florença, mesmo após sofrer todas essas perfídias políticas por mãos dos achacadores guelfos negros, como poeta laureado, coroado no batistério de São João Batista: «Con altra voce omai, con altro vello/ Ritornèrò poeta, e in sul fonte/ del mio battesimo prenderò il cappello:/ però che nella Fede, che fa conte/ l'anime a Dio, quivi entrai io, e poi/ Pietro per lei sì mi girò la fronte./ Indi si mosse un lume verso noi») (ALIGHIERI, Par., XXV, v. 7-12).

Seu mestre e antigo professor, Brunetto Latini, também havia profetizado seu futuro «la tua fortuna tanto onor ti serba,/ che l'una parte e l'altra avranno fame» (Inf., XV, v. 70-71). Mas Dante não tivera essa sorte, jamais retornara à Florença como poeta laureado, morrerá no exílio, em Ravenna, em 1321. Marcado por um julgamento sem contraditório e ampla defesa, o poeta foi objeto do processo criminal e não sujeito de direito. O *podestà* do caso, designado por opositores políticos, concentrava os poderes de acolhimento de provas e acusação, não garantiu a imparcialidade da condenação. Dante não tivera chances de defesa, ao menos em vida. E as glórias poéticas também lhe chegariam frias.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **Il Convivio**. 2 ed. A cura di Giovanni Busnelli, Giuseppe Vandelli, Michele Barbi e Antonio Enzo Quaglio. Firenze: Le Monnier, 1964.
- ALIGHIERI, Dante. **Divina Commedia**: Inferno. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019a.
- ALIGHIERI, Dante. **Divina Commedia**: Purgatorio. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019b.
- ALIGHIERI, Dante. **Divina Commedia**: Paradiso. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019c.
- ASENJO, González María. La exclusión como castigo. La pena de destierro en las ciudades castellanas a fines del siglo XV. **Anales** de la Universidad de Alicante, Historia Medieval, n. 18, p. 63-93. 2012. DOI:10.14198/medieval.2012-2015.18.02.
- BARBERO, Alessandro. **Dante**. La Terza: Bari – Roma, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Angelus novus**: saggi e frammenti. A cura di Renato Solmi, con in saggio di Fabrizio Desideri. Torino: Einaudi, 2014.
- BOUTIER, Jean; SINTOMER, Yves. La République de Florence Trad. Sarah-Louise Raillard. (12e-16e siècle). **Revue française de science politique**, v. 64, n. esp. 6, p. 1055 – 1081, 2014.
- CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. Livro Primeiro. Tradução e notas de Sérgio Molina; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.
- GROSSI, Paolo. **A ordem jurídica medieval**. Tradução: Denise Rossato Agostinetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- KELSEN, Hans. **Lo stato in Dante**: una teologia política per l'impero. Presentazione di Pier Giuseppe Monateri; Postfazione di Tommaso Edoardo Frosini. Mimesis: Milano - Udine, 2017.
- PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Tradução de Elayne Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- PELLEGRINI, Paolo. **Dante Alighieri**: una vita. Torino: Einaudi, 2021.
- RICCIARDELLI, Fabrizio. The Emotional Language of Justice in Late Medieval Italy. In: RICCIARDELLI, Fabrizio; ZORZI, Andrea (Org.). INTERNATIONAL CONFERENCE GEORGETOWN UNIVERSITY, 2012, Washington D.C. Disponível em: <<https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/707292?show=full>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2020.

SANTAGATA, Marco. **Dante**: il romanzo della sua vita. Milano: Mondadori, 2016.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

STEINBERG, Justin. **Dante and the Limits of the Law**. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

STEINBERG, Justin. "Dante and the Laws of Infamy". PMLA. Vol. 126, No. 4, Special Topic: Celebrity, Fame, Notoriety (October 2011), pp. 1118-1126.



Equador

Equatore

Chiara Ceccarelli
Scuola Superiore Meridionale
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

**Boccaccio
entre pobreza,
poder e obras latinas**

Giovanni Boccaccio nunca foi rico, nem quis sê-lo. Os acontecimentos de sua vida, porém, levaram-no, em diversas ocasiões, a buscar o apoio de figuras influentes. Entre as décadas de 40 e 50 do século XIV, o autor foi, por diversas vezes, encarregado de realizar missões diplomáticas em nome do município de Florença, mas quando estas terminaram, tentou se integrar na corte angevina de Nápoles¹. Uma primeira tentativa de inserção no ambiente napolitano, concretizada com uma viagem à capital partenopéia, em 1355, infelizmente, não deu os resultados desejados e Boccaccio teve de regressar, derrotado e amargurado, à Florença. Por volta da década de 50, ele começou a retomar os contatos com a família florentina dos Acciaiuoli, da qual ele era um velho conhecido, e que tinha grande influência na corte napolitana: Niccolò Acciaiuoli foi, de fato, Grande Senescal do Reino de Nápoles em 1348². Provavelmente, Boccaccio esperava realmente obter, graças às suas relações, uma posição digna dentro do Reino, já que nesses meses até recusou o cargo de secretário apostólico que lhe fora oferecido por Petrarca³. Para obter o favor dos Acciaiuoli, Boccaccio decidiu, em 1362, retornar ao Reino como hóspede da poderosa família do castelo de Nocera, trazendo como presente uma obra sua, a *De mulieribus claris*, dedicada à irmã de Niccolò Andreola. A obra, que era constituída de uma seleção de biografias de mulheres ilustres da história, foi organizada e ampliada para a ocasião⁴; a dedicatória

- 1 Para a biografia de Boccaccio foram utilizados: M. Santagata, **Boccaccio: fragilità di un genio**. Milano: Mondadori, 2019; Battaglia Ricci, Lucia. **Boccaccio**. Roma: Salerno editrice, 2000; BRANCA, V. **Giovanni Boccaccio**: profilo biografico. Milano: Sansoni, 1997.
- 2 Vd. ACCIAIUOLI, N. **Boccaccio e la Certosa del Galluzzo: politica, religione ed economia nell'Italia del Trecento**, org. ANDRENI, A.; BARSELLA, S.; FILOSA, E.; HOUSTON, J.; TOGNETTI, S. Roma: Viella, 2020; Além de: TOCCO, F. P.; ACCIAIUOLI, N. **Vita e politica in Italia alla metà del XIV secolo**; Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2001 e o agora verbete do *DBI* LÉONARD, E. G.; ACCIAIUOLI, Niccolò, s.v. **Dizionario Biografico degli Italiani**, 1960, vol. I (consulta online).
- 3 Petrarca estava comprometido a encontrar alguém que aceitasse essa posição, depois que ele próprio a recusou. Ele fez a proposta a dois amigos: Boccaccio, que recusou, e Francesco Nelli, que aceitou de bom grado a oferta. Cfr. Santagata, *Boccaccio*, cit., p. 229.
- 4 Sobre o processo editorial do *De mulieribus* vd. ZACCARIA, V. **Le fasi redazionali del «De mulieribus claris»**, «Studi sul Boccaccio», 1 (1963), 253-332, com as recentes correções de S. Argurio-V. Rovere, *Per la tradizione del «De mulieribus claris»*. *Prime ricognizioni*, in: «Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni» 2016, org. ZAMPONI, S. Firenze, Firenze University Press, 2017.

a Andreola, colocada na abertura da obra, visa engrandecer as qualidades da destinatária e celebrar a sua ilustre família⁵. Mesmo esta estadia napolitana, no entanto, revelou-se um fiasco, como emerge da narrativa pessimista que o próprio Boccaccio faz dela em uma de suas cartas, *Epístola XIII* a Francesco Nelli⁶: o autor relata, certamente ampliando um pouco a realidade, os maus modos e as más acomodações com que foi recebido, a falta de cortesia com que foi tratado e a péssima companhia com quem teve que dividir a mesa. Boccaccio não diz claramente por qual razão abandonou o projeto para ingressar na corte napolitana, mas provavelmente o motivo foi uma certa relutância em se submeter à família Acciaiuoli como um poeta cortesão, disposto a fazer qualquer coisa para obter um salário.

Ao longo de sua vida, Boccaccio sempre preferiu a honestidade intelectual à riqueza derivada da servidão aos poderosos. Quando Petrarca, alguns anos antes, aceitou a oferta para se mudar para Milão sob a égide dos Visconti, Boccaccio o criticou duramente em uma bela e famosa carta, a *Epístola X*, dirigida a ele, na qual culpava sua escolha, feita apenas pelo *auri sacra fames*, a execrável fome por ouro (BOCCACCIO, 1992, p. 574-583). Por várias vezes, em sua obra, Boccaccio volta ao tema da honestidade e da pobreza. No livro XIV da *Genealogie deorum gentilium*, ele dá uma definição interessante, que cito em tradução: “É portanto a pobreza – da qual muitos fogem como mal intolerável – a escassez de bens fugazes, como agradam às pessoas comuns, embora eu ache que seja uma doença da alma, da qual muitas vezes até os que abundam em bens se preocupam” (BOCCACCIO, 1998, Gen. XIV, 4, 20, p. 1381). A verdadeira pobreza para Boccaccio não é a pobreza material, mas a espiritual, que causa angústia e está

- 5 Boccaccio afirma ter querido dedicar a obra a uma mulher, a partir do momento em que o texto fala de mulheres: “dum [...] adverteremque satis non principi viro, sed potius, cum de mulieribus loqueretur, alicui insigni femine destinandum fore”, *De mul.*, dedica, 2 (“[...] percebi que, falando essa de mulher, não deveria ser dedicada a um homem notável, mas a alguma mulher ilustre”).
- 6 G. BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, org. AUZZAS, G. In: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori, 1992, vol. 5/1, pp. 596-629. A carta, cujo texto em latim se perdeu, chegou até nós graças a um vulgarizamento do século XV.

sujeita às convulsões da fortuna. Portanto, não surpreende que, para não sacrificar sua liberdade, ele recusou o apoio material dos Acciaiuoli e voltou mais uma vez para Florença. Nos anos seguintes, velho e doente, continuou trabalhando em suas obras, fazendo mais algumas viagens, por volta do final da década de 60, à Pádua e à Veneza, onde viu seu amigo Petrarca pela última vez.

Em 1371, apresentou-se a Boccaccio uma nova oportunidade, talvez a certa, para entrar na corte napolitana. Não se sabe exatamente qual a perspectiva que o atraiu, no entanto, ele fez uma terceira e última viagem à Nápoles, durante a qual entrou em contato com o círculo de intelectuais napolitanos. Ele recusa a oferta de um posto considerável dentro do Reino, justificando-se, em uma de suas cartas, com estas palavras: “Parecia-me que algum laço se liga àquela liberdade, a qual quero sempre e completamente livre de amarras” (BOCCACCIO, 1998, XVIII, 13, p. 656). Em seguida, retirou-se à sua casa em Certaldo, onde passou os últimos anos de sua vida. Alguns anos depois, em 1373, um amigo que conheceu durante sua segunda estadia em Nápoles, Mainardo de’ Cavalcanti, enviou-lhe uma soma em dinheiro e pediu-lhe para ser padrinho de batismo de seu primogênito. Boccaccio agradeceu-lhe dedicando-lhe uma obra que havia composto muitos anos antes, *De casibus virorum illustrium*, uma coleção de biografias de homens ilustres, arruinadas pelas reviravoltas da fortuna. Por isso, em 1373, escreveu uma dedicatória para ser colocada antes do prefácio e buscou uma cópia da obra para ser enviada como presente ao amigo.

É interessante fazer uma pausa para se debruçar na leitura e na análise das dedicatórias das duas obras mencionadas, a de *De mulieribus*, a Andreola Acciaiuoli, escrita em 1362, e a de *De casibus*, a Mainardo Cavalcanti, de 1373⁷. A primeira é uma dedicatória escrita com um segundo propósito – o de obter uma vantagem em troca – e com o objetivo de elogiar uma pessoa e a sua família; a segunda, escrita a

7 Para um panorama mais amplo, que também leve em consideração os proêmios e conclusões dos dois trabalhos, cfr. MONTI, C.M. **Luoghi liminari e conclusivi di «De mulieribus claris» e «De casibus virorum illustrium»**, «Studi sul Boccaccio», 48 (2020), pp. 77-98.

uma distância de dez anos, é um agradecimento sincero a um amigo que muito ajudou Boccaccio quando se encontrava em dificuldades. Essas duas dedicatórias, embora escritas com dez anos de distância e com finalidades diferentes, têm uma semelhança que nos faz crer que uma foi construída a partir do modelo da outra. A estrutura das duas dedicatórias é muito semelhante e, para maior clareza, utilizar-se-á a ajuda da seguinte tabela:

	Dedica De mulieribus (1362) a Andreola Acciaiuoli	Dedica De casibus (1373) a Mainardo Cavalcanti	Proêmio De casibus
1	Finalidade da obra	Assunto da obra	à Pro., 1
2	Procura da dedicatória	Procura do dedicatário	
3	Louva Andreola	Louva Mainardo	
4	Envio da obra ("munusculum")	Envio da obra ("munusculum")	
5	Valor exemplar da obra e exortação para tirar o melhor proveito dos <i>exempla</i>	Solicitação de correção	à Pro., 8
6	Pedido para publicação da obra	Pedido para publicação da obra	
7	A obra dará a fama "per ora virum"	A obra dará a fama "per ora virum"	

Agora serão confrontadas as referidas passagens, fazendo emergir as suas analogias⁸.

1. Boccaccio inicia a dedicatória do *De mulieribus* apresentando o propósito da obra: essa terá como objetivo o louvor ao sexo feminino e a consolação dos amigos, mais do que a utilidade do Estado ("*Pridie, mulierum egregia, paululum ab inerti vulgo semotus et a ceteris fere solutus curis, in eximiam muliebris sexus laudem ac amicorum solatium, potius quam in magnum rei publice commodum, libellum scripsi*", *De mul.*, dedicatória, 1)⁹. A dedicatória do *De casibus*, por outro lado, se abre com a enunciação do assunto da obra. Boccaccio diz que

8 Para o texto das duas obras, as edições de referência são: G. Boccaccio, **De mulieribus claris**, org. ZACCARIA, V. 1967, vol. X; **De casibus virorum illustrium**, a cura di P.G. Ricci e V. Zaccaria, 1983, vol. IX.

9 "Escrevi uma pequena obra em um louvor singular ao sexo feminino e para o conforto dos amigos, e não para o grande benefício do Estado".

escreveu um livreto tratando da ruína dos homens ilustres “[...] *opusculum, in quo virorum illustrium tractantur casus et, ut plurimum, infelices exitus*” *De cas.*, dedicatória, 1)¹⁰.

2. Na dedicatória do *De mulieribus* Boccaccio afirma ter se dedicado à busca de uma destinatária a quem dedicar a obra, para que essa pudesse ser publicada. (“*ut [...] iret in publicum*”): primeiro pensou na rainha Giovanna, depois em outras mulheres e finalmente a escolha recaiu sobre Andreola (“[...] *adverteremque satis non principi viro, sed potius, cum de mulieribus loqueretur, alicui insigni femine destinandum fore, exquirenti digniorem, ante alias venit in mentem ytalicum iubar illud prefulgidum ac singularis, non tantum feminarum, sed regum gloria, lohanna, serenissima Ierusalem et Sicilie regina*”; “[...] *et, nova indagine multis aliis perquisitis, ad extremum ab illustri regina in te votum deflexi meum*”, *De mul.*, dedicatória, 2; 4)¹¹. Também na dedicatória a Mainardo Boccaccio declara que procurou uma dedicatória para que a obra viesse à luz (“*ut [...] prodiret in medium*”), mas com um discurso muito mais amplo e articulado (que, por questões de espaço, será apenas resumido): inicialmente ele pensara em dedicá-lo ao papa, depois ao imperador, depois aos reis contemporâneos. Todavia, o primeiro parece mais comprometido com as coisas terrenas do que com o espírito, o segundo prefere “os licores de Baco” ao governo do estado, e o terceiro, ao invés de reis verdadeiros, são asnos com selas (“*falerati [...] onagri*”). Boccaccio, então, decide dedicar a obra ao amigo Mainardo.

Em ambas as dedicatórias, Boccaccio afirma que a ideia inicial era dedicar a obra a um personagem ilustre com posição política ou eclesiástica, mas depois, por motivos diversos, mudou de opinião e

10 “Um opúsculo de minha própria criação, no qual se narra, principalmente, a ruína e o fim bastante infeliz dos homens ilustres”.

11 “[...] percebi que, uma vez que essa [obra] fala de mulheres, deveria ter sido dedicado não a um homem notável, mas a alguma mulher ilustre. Procurando pelas mais dignas, lembrei-me, antes que de outras, daquela de esplendor brilhante da Itália, a glória singular não só das mulheres, mas também dos reis, ou seja, Giovanna, gloriosa rainha de Jerusalém e Sicília» “[...] e, depois de ter procurado por muito tempo, muitas outras para dedicar o trabalho, finalmente voltei minha escolha da rainha para ti”.

optou por uma pessoa mais familiar. A dedicatória da obra a um personagem ilustre certamente teria favorecido sua circulação mais ampla em ambientes elevados. No entanto, é provável que o autor nem mesmo tivesse os contatos para implementar esse propósito e, portanto, sua declaração talvez deva ser interpretada como um artifício retórico. Ao fazer isso, de fato, Boccaccio eleva ainda mais o *status* dos dois dedicatários efetivos, afirmando tê-los preferido a personagens de maior autoridade.

3. Em ambas as dedicatórias, Boccaccio continua tecendo louvores aos dedicatários da obra, focalizando, em particular, os dons intelectuais, o decoro dos trajes, as virtudes e nascimentos nobres de Andreola e de Mainardo:

Nam, dum mites ac celebres mores tuos, dum honestatem eximiam, summum matronarum decus, dumque verborum elegantiam mente revolverem, et cum his animi tui generositatem et ingenii vires, quibus longe femineas excedis, adverterem [...]", "[...] tanquam benemerito tuo fulgori huius libelli tituli munus adiecisse velim, existimans non minus apud posteros tuo nomini addidisse decoris quam fecerit, olim Montisorisii et nunc Altevillae comitatus, quibus te Fortuna fecit illustrem (*De mul.*, dedicatória, 5, 6)¹².

Preterea is, esto plene philosophicis eruditus non sit, amantissimus tamen studiorum est, et probatorum hominum precipuus cultor, atque eorum operum solertissimus indagator. Nec est (quod tu summopere vitare videbaris) unus ex mercennaria plebe aut inglorius et degener homo. Regia enim militia insignitus est; et egregio splendidus titulo; et ex Cavalcantibus, clara civitatis nostrae familia, genitus, ab avorum fulgore non deviat, quin imo morum singulare decus et priscae virtutis specimen

12 "Considerando, de fato, em ti a conduta amável e magnífica, a sublime honestidade, o supremo decoro das damas e a elegância da palavra, e com estas a generosidade de tua alma e a força do engenho, muito superior ao de uma mulher, considereirei [...]", "[...] Gostaria de acrescentar ao teu merecido esplendor a oferta da dedicatória deste livro, considerando que acrescenta ao teu nome as posteridades nada inferiores àquela que tiveram a condessa de Monteodorisio, e agora aquela de Altavilla, títulos com os quais a sorte te tornou ilustre".

nomen suum et patriam laudabili fulgore reddit illustrem (*De cas.*, dedicatória, 15-16)¹³.

4. Em ambas as dedicatórias, Boccaccio envia a obra como um presente ao destinatário, chamando-a, em ambos os casos, de *munusculum* (“pequeno regalo”, “regalo de pouca importância”). Além disso, podem ser identificados outros paralelismos: ele dedica a obra ao nome dos dedicatários, pede-lhes que a recebam com ânimo agradecido e as leiam.

Ad te igitur *micto et tuo nomini dedico* quod hactenus a me de mulieribus claris scriptum est; precorque, inclita mulier, [...] *grato animo munusculum* scolastici hominis suscipias; et, si michi aliquid creditura es, aliquando *legas suadeo* (*De mul.*, dedicatória, 7)¹⁴.

Tuo igitur, amantissime michi, dum modo pauperis amici *munusculum* non renuas, *honorando michi semper nomini dico* quod paulo ante regali insigniri cupiebam. Suscipe ergo illud *liberali animo*; et si quid sanctum amicitie nomen, [...] *queso* susceptum – dum per honestum ocium poteris – *legas* (*De cas.*, dedicatória, 18-19)¹⁵.

O envio da obra - geralmente para a amada - é um *topos* literário muito difundido na tradição lírica provençal e vulgar, geralmente colocado no último verso da composição. Contudo, no caso do *De mulieribus* e do *De casibus*, não se trata de um envio fictício, típico

- 13 “Além disso, embora ele não seja completamente erudito em filosofia, é um grande amante dos estudos e um amante especial de homens competentes e um investigador muito diligente de suas obras. Nem ele é (o que tu acima de tudo parecias querer evitar) da plebe mercenária ou sem reputação e de baixa condição. Na verdade, ele é agraciado com um título de cavaleiro real e esplêndido por um título magnífico e, nascido dos Cavalcanti, famosa família de nossa cidade, ele não se afasta do esplendor de seus ancestrais, mas o decoro singular de seus trajes e modelo das antigas virtudes rendem ilustre o seu nome e a sua pátria com louvável fama”.
- 14 “A ti, portanto, envio e dedico em teu nome o que até agora escrevi sobre mulheres ilustres; e rogo-te, ilustre Senhora, que recebas com coração agradecido o pequeno regalo de um literato; e, se tu quiseres depositar alguma confiança em mim, convido-te a lê-lo de vez em quando”.
- 15 “Ao teu nome, portanto, sempre por mim honrando, meu diletíssimo, se não recusas um pequeno regalo de um pobre amigo, dedico o que antes desejava embelezar com um nome real. Portanto, recebe-o com um espírito livre; e se algo merece o santo nome da amizade, por favor, uma vez que tu o tenhas recebido, que o leias, quando a ti fores concedido o ócio honesto”.

da retórica das conclusões: Boccaccio realmente enviou (ou entregou, como o *De mulieribus*) ao dedicatário um manuscrito contendo uma cópia da obra. Os pedidos para receber o livro com alma grata e, sobretudo, para lê-lo, confirmam que não se trata apenas de um *topos* retórico. O diminutivo *munusculum* está, ao contrário, ligado à habitual declaração de modéstia que Boccaccio insere em todos os prólogos e epílogos das suas obras¹⁶.

5. Em *De mulieribus*, Boccaccio enfatiza que a obra terá um valor exemplar: seguindo os *exempla* proporcionados pela boa conduta de mulheres ilustres, a alma será incitada a coisas melhores. Portanto, exorta a reunir seus bons ensinamentos. (*"Nec incassum, arbitror, agitabitur lectio si, facinorum preteritarum mulierum emula, egregium animum tuum concitabis in melius"; "[...] quin imo perseverans, uti viridarium intrans, eburneas manus, semotis spinarum aculeis, extendis in florem, sic, obscenis sepositis, collige laudanda"*, *De mul.*, dedicatória, 8; 9)¹⁷. Esse aspecto está ausente na dedicatória do *De casibus*, na qual Boccaccio continua pedindo a Mainardo que corrija os trechos da obra que lhe parecem menos convenientes. (*"Inter legendo non pigeat minus decenter se habentia emendasse"*, *De cas.*, dedicatória 19)¹⁸.

6. Ambas dedicatórias se encerram com o pedido ao dedicatário para publicar a obra, ou seja, torná-la pública entre seus conhecidos.

«Preterea si dignum duxeris, mulierum prestantissima, eidem procedendi in medium audaciam prebeas» (*De mul.*, dedicatória, 10)¹⁹.

16 Sobre o *topos* da forma de modéstia através dos diminutivos vd. Janson, T. **Latine prose prefates: studies in literary conventions**. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1964, pp. 145-146.

17 "A leitura não será, creio eu, inútil se, ao emular as façanhas das mulheres do passado, tu direcionares tua distinta alma a coisas melhores"; "[...] na verdade, perseverando, como entrando em um jardim, tu esticas tuas mãos de marfim sobre as flores, e depois de remover os espinhos, colhes as coisas louváveis".

18 "Na leitura não te importes em alterar as coisas menos convenientes".

19 "Além disso, excelentíssima Senhora, dê ao meu livreto, se o considerou digno, a coragem de ir a público".

«Et dum videbitur, post hec inter amicos communes et postremo tuo emictas in publicum [...]» (*De cas.*, dedicatória, 19)²⁰.

Observe-se, em particular, a proximidade entre a expressão utilizada por Boccaccio em *De mulieribus "procedendi in medium"* e a locução usada no início da dedicatória do *De casibus "ut [...] prodiret in medium"* (dedicatória, 2).

Boccaccio não tinha como fazer circular a sua obra fora do seu círculo íntimo de amigos, por isso, pede aos dois destinatários, certamente mais influentes e inseridos nos círculos da corte, que o façam. Como já foi dito, Andreola pertencia à família Acciaiuoli, muito ligada à corte partenopéia; Mainardo também gravitou em torno da mesma corte, tendo sido nomeado *capitaneus generalis ad guerram*, em 1358, e marechal do Reino antes de 1373²¹. Ambos, portanto, foram personagens influentes no ambiente napolitano.

7. A obra, uma vez divulgada, poderá enobrecer tanto o nome do dedicado quanto o do autor, e poderá trazer sua fama, *per ora virum*, para a boca dos homens.

[...] *nomenque tuum*, cum ceteris illustrium mulierum, *per ora virum* splendidum deferet, teque tuis cum meritis – cum minime possis ubique efferri presentia – presentibus cognitam faciet, et posteritati servabit eternam. Vale (*De mul.*, dedicatória, 10-11)²².

Ut ipse pro viribus celebre *nomen tuum* meumque aliquali fulgore, *per ora virum* discurrens illustret. Vale (*De cas.*, dedicatória, 19)²³.

20 "E, se gostares, em seguida passe-o para nossos amigos em comum e finalmente o publiques".

21 Cfr. Miglio, L. *Cavalcanti, Mainardo*, s.v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1979, vol. XXII (consulta online). Boccaccio nas Epístolas XXI e XXII de 1373 se dirige a ele chamando-o de "marechal", então a suposição desse título é certamente anterior.

22 "E levarás o teu nome, junto com aqueles de outras mulheres ilustres, famosos na boca dos homens; e embora o faças conhecer, junto com teus méritos, aos teus contemporâneos - já que em toda parte não pode ser dado a conhecer por tua presença física - permanecerá viva a tua memória, mesmo entre a posteridade. Adeus".

23 "[...] para que, de acordo com sua força, ele mesmo possa ilustrar o teu célebre nome com alguma fama, a minha fluindo pela boca dos homens".

Não só Boccaccio usa a mesma locução, mas também lhe dá um valor poético: o sintagma *per ora virum*, de fato, não é típico da prosa, mas retoma um verso de Ennio (*Epigrammata II* 18), relatado por Cícero em *Tusc.* I 15, 34.

Existem muitos paralelismos entre as duas dedicatórias, seja no plano da estrutura, seja no plano do léxico. Se alguns elementos são tópicos na tradição retórica, é inegável que a ordem com que são apresentados e o léxico utilizado tornem as duas dedicatórias muito próximas. É necessário, além disso, acrescentar um esclarecimento aos dois casos nos quais foram encontradas divergências (pontos 1 e 5). Já foi dito que a dedicatória do *De casibus* não começa com o esclarecimento da finalidade da obra, como acontece no *De mulieribus*; este aspecto, porém, é tratado nas primeiras linhas do próêmio: "*Exquirenti michi quid ex labore studiorum meorum possem forsari publice utilitatis addere, occurrere preter creditum multa*" (*De cas.*, *proh.*, 1)²⁴. É claro, portanto, o motivo pelo qual Boccaccio não repete a informação também na dedicatória. O mesmo pode ser dito do outro caso: na dedicatória a Mainardo, Boccaccio não especifica que a obra terá um valor exemplar, como acontece no *De mulieribus*, visto que já o havia mencionado no próêmio da obra: "[...] *dum segnes fluxosque principes et Dei iudicio quassatos in solum reges viderint, Dei potentiam, fragilitatem suam, et fortune lubricum noscant, et letis modum ponere discant, et aliorum periculo sue possint utilitati consulere*" (*De cas.*, *proh.*, 8)²⁵.

A dedicatória do *De mulieribus* a Andreola e o presente da obra à mulher constituíram uma tentativa de Boccaccio de obter uma posição estável e digna dentro do reino de Nápoles, que, no entanto, terminou em fracasso, porque o autor não concordou em negociar a sua honestidade intelectual em troca de dinheiro. No final da sua vida, tendo abandonado todas as ambições profissionais, agradeceu a

24 "Para mim, que buscava saber que benefício poderia trazer ao estado com o esforço dos meus estudos, farto material foi oferecido além do acreditado".

25 "Vendo os princípios enfraquecidos e sem vigor, os reis lançados ao chão pelo julgamento de Deus façam com que conheçam o poder de Deus, as suas fragilidades, a instabilidade da Fortuna, e aprendam a por um fim aos prazeres, e que eles possam se beneficiar do exemplo da desgraça alheia".

liberalidade do amigo Mainardo ao dedicar-lhe a sua obra sobre homens ilustres. Para tanto, já velho e cansado, decidiu resgatar um “modelo” escrito muitos anos antes (a dedicatória do *De mulieribus*, afinal) e reajustá-lo à ocasião, ampliando-o e fazendo as modificações necessárias. Todavia, no pedido dirigido a Mainardo para “publicar” a obra, talvez se possa vislumbrar uma última tentativa de Boccaccio para alcançar, senão pessoalmente, pelo menos através de sua própria obra, o público da corte napolitana, e dar ao *De casibus* notoriedade que uma obra de tal compromisso moral e literário merecia.

REFERÊNCIAS

- ACCIAIUOLI, Niccolò. **Boccaccio e la Certosa del Galluzzo**: politica, religione ed economia nell'Italia del Trecento. Roma: Viella, 2020.
- BOCCACCIO, Giovanni. Genealogie deorum gentilium. A cura di V. Zaccaria. In: **Tutte le opere di Giovanni Boccaccio**. Milano: Mondadori, 1998, voll. VII-VIII.
- BOCCACCIO, Giovanni. Epistole e lettere. A cura di Auzzas, G. In: **Tutte le opere di Giovanni Boccaccio**. Milão: Mondadori, 1992, vol. 5/I, pp. 596-629.
- BOCCACCIO, Giovanni. **De mulieribus claris**. Org. de V. Zaccaria. Milano: Mondadori, 1967, vol. X.
- BOCCACCIO, Giovanni. **De casibus virorum illustrium**. Org. de P.G. Ricci e V. Zaccaria. Milano: Mondadori, 1983, vol. IX.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia. **Boccaccio**. Roma: Salerno editrice, 2000.
- BRANCA, Vittore. **Giovanni Boccaccio**: profilo biografico. Milão: Sansoni, 1997.
- JANSON, Tore. **Latine prose prefaces**: studies in literary conventions. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1964, pp. 145-146.
- LÉONARD, Emeli- G.; ACCIAIUOLI, Niccolò. **Dizionario Biografico degli Italiani**. Online. 1960, vol. I. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-acciaiuoli_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: <14/10/2022>.
- MONTI, Carla Maria. Luoghi liminari e conclusivi di “De mulieribus claris” e “De casibus virorum illustrium”. **Studi sul Boccaccio**, XLVIII, 2020, pp. 77-98.
- SANTAGATA, Marco. **Boccaccio**: fragilità di un genio. Milão: Mondadori, 2019.
- TOCCO, Francesco Paolo.; ACCIAIUOLI, Niccolò. **Vita e politica in Italia alla metà del XIV secolo**. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2001.

Chiara de Cesare
Università degli Studi di Parma

Ludovico Ariosto:
testemunhos epistolares

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97419.3

Em 1509, Ariosto finaliza uma carta na qual dá várias notícias sobre Ferrara ao Cardeal Ippolito com a promessa de ser um atento cronista do seu meio: “*De giorno in giorno starò attento e farò ogni instantia de sapere, e praticarò più alla piazza che dopo la partita de Vostra Signoria non facevo, e da ciò che me ne verà noticia ne darò aviso*”.¹

Em geral, no panorama da escrita de Ariosto, as *Lettere* constituem um percurso privilegiado para a compreensão de fatos históricos e dos desdobramentos biográficos, testemunhando o papel político de Ariosto na dinâmica do poder de Este. A epistolografia de Ariosto é, portanto, o filtro através do qual, primeiro o cardeal Ippolito, e depois o duque Alfonso, imergem-se na realidade dos territórios administrados; Ariosto não olha cartas-tratado dos humanistas, referindo-se antes à prática diplomática quatrocentista em latim, às *partitiones* oratórias e aos formulários humanísticos e situando-se em uma época em que o gênero do livro de cartas em língua vulgar ainda não estava sedimentado².

Hoje as missivas de Ariosto – que tratam todas de assuntos do cotidiano e dirigem-se aos senhores da época e aos magistrados de Lucca e de Florença –, são lidas, justamente, com uma rígida ordem cronológica, motivada pelo fato de o remetente nunca se preocupar em recolher os originais dispersos, nem os organizar e revisá-los para divulgação: parece que Ariosto nunca sequer guardou a sua correspondência, não guardando minutas ou cópias das cartas, como ele

- 1 L. Ariosto, **Lettere**, org. STELLA, A. Milão: Mondadori, 1965 (da qual se cita) n° 3, 7 de setembro de 1509, pp. 5-6. O autógrafo, conservado no Arquivo de Estado de Modena, Arquivo Secreto de Estado, Arquivo para assuntos, escritores, envelope 3, fasc. 1, digitalizado como parte do projeto A.R.C.E e consultável no link: <<http://ricerchecarteggestensi.altavista.org/collezioni-digitali/autografi-di-ariosto/lettera-3/>>. Todas as cartas são transcritas *ex novo* a partir de testemunhos manuscritos. Sobre os autógrafos vd. ALLI, **Autografi dei letterati italiani, Il Cinquecento**, org. de Motolese, M.; Procaccioli, P.; Russo, E.; consultoria paleográfica de Ciaralli, A., vol. III, Roma: Salerno, i.c.s., verbete de Albonico, S., a quem generosamente agradeço por disponibilizar o trabalho sobre autógrafos a mim.
- 2 Procaccioli identifica a coleção epistolar aretiniana de 1538 como um momento decisivo. Vd. P. Procaccioli, **La lettera volgare del primo Cinquecento: destinatari e destini**, in *Testimoni dell'ingegno, reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, org. C. Carminati, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 9-31; pp. 10, 9-14; Procaccioli, P. *Epistolografia tra pratica e teoria*. In: Id., **Epistolografia di antico regime, Convegno internazionale di studi**, Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 9-33, pp. 13-19; E. Russo, **La lettera del Cinquecento, em Epistolografia di antico regime**, pp. 73-90.

próprio explicou numa missiva aos anciãos de Lucca³. É evidente, portanto, que os testemunhos epistolares de Ariosto resultem como fragmentos de um discurso muito mais amplo, cuja reconstrução é tão desejável quanto, infelizmente, improvável.

Reexaminá-los, no entanto, não só tornará possível colocar esse quadro sob foco, clareando o panorama no qual Ariosto se tornara um especialista em “mosquetes, balestras e espadas”⁴, ou seja, voltando a investigar a constelação de personagens – pouco conhecida fora dos estudos sobre Garfagnana – com quem compartilhou os anos de seu comissariado, mas talvez forneça algumas ideias para uma análise dos acontecimentos políticos do início da primeira parte do Quinhentismo italiano. Assim, o objetivo desta contribuição é percorrer, a partir de poucas cartas, algumas dinâmicas políticas do comissariado de Ariosto.

Convém, neste momento, descrever, pelo menos brevemente, o *corpus*, que se estende de 1498 a 1532. A maioria das cartas, 157 das 214 consideradas na edição Stella, datam do período de três anos do comissariado em Garfagnana (1522-1525), enquanto as demais dizem respeito aos primeiros anos de serviço à família Este e aos últimos anos de sua vida. Mais da metade é transmitida por autógrafos; enquanto as cópias manuscritas são conhecidas principalmente pelos registros dos Arquivos de Estado de Lucca, e são todas escritas pela mesma mão⁵. Finalmente, alguns são escritos em nome de outros: quatro em nome de Ippolito e seis de Alessandra Benucci⁶.

- 3 «Quello ch'io scrivessi non so, perché non servo le copie delle lettere, et non ho tanta memoria che io mi ricordi tutto quello che ho facto, potria essere ch'io havessi scripto, ma s'io scripsi cosi fu mio errore». ARIOSTO, *Lettere*, cit., n° 89, 3 de junho de 1523, aos Anciãos de Lucca, pp. 167-168.
- 4 *Ivi*, n° 64, 15 de abril de 1524, a Alfonso d'Este, pp. 116-121.
- 5 A consulta aos papéis mantidos nos Arquivos do Estado de Lucca (ASLu) leva à questão de um censo atualizado. Por enquanto, foi possível, no âmbito de um estudo aprofundado sobre a correspondência de 1522, consultar uma cópia da carta 45 (Fundo ATL, Anciãos à época da liberdade, 541, fasc. 64, p. 632) não registrada por Stella.
- 6 Em nome do cardinale Ippolito: n° 2 (Talvez em 1505 a Ludovico da Fabriano), p.4, n° 15 (17 de setembro de 1515 a Gian Francesco II Gonzaga), p. 30, n° 18 (10 de junho de 1516 em favor de Anselmo de' Conti di Padova), p. 35 e n° 20 (29 de novembro de 1516 a Rufino Berlingerio), pp.38-39. Em nome de Alessandra Benucci a Gian Francesco Strozzi: n° 189 (22 de janeiro de 1531), pp. 345-346, n° 192 (26 de outubro de 1531), p. 349-350, 205 (5 de julho de 1531), n° 206 (18 de julho de 1532), n° 207 (23 de julho de 1532), pp. 371-376 e n° 214 (25 de dezembro de 1532), pp. 385-386.

Há, enfim, dois pontos de referência para quem quiser se aproximar: os documentos publicados por Michele Catalano e a edição curada por Angelo Stella⁷, que reúne o legado de estudos do século anterior, desde os primeiros arranjos sete-otocentistas, para o qual deverá recordar a obra de Antonio Cappelli⁸ que, com intuito de biógrafo, se dedicou a Ariosto de 1862 a 1887, publicando as obras inéditas posteriormente integradas na edição Hoepliana, na primeira edição “moderadamente filológica” organizada por Segre⁹. Deve-se lembrar também uma linha de estudos de padrão arquivístico, com edições de grupos de *Lettere*, como as publicadas por Luigi Cibrario, que possuía parte dos testemunhos hoje preservados no Arquivo do Estado de Modena¹⁰. Muito fecundas foram as intervenções por ocasião do centenário de 1974, em que floresceram os estudos estilísticos e sobre a linguagem epistolar, que foi posta em comparação com outras obras, como o atesta o mapeamento de Stella, e como Valentina Gritti recentemente demonstrou para a edição crítica *Cinque canti*¹¹. As *Lettere* podem, então, ser um suporte útil para avaliar as estratigrafias e possíveis

- 7 Vd. Catalano, M. **Vita di L. A. ricostruita su nuovi documenti**, 2 vol., Genève, Olschki, 1930-1931; Ariosto, L. *Satire, Erbolato, Lettere, Lettere a c.* di A. Stella, vol. 3. In: **Tutte le opere di L. A.**, org. C. SEGRE, Milano, Mondadori, 1984; já ARIOSTO, L. *Lettere*, cit. Hoje, porém, não se pode ignorar o verbete Ludovico Ariosto, editado por S. Albonico em ALI, cit., l. c. s.
- 8 Vd. ARIOSTO, L. **Lettere di L. A., con prefazione storico-critica, documenti e note**, org. A. CAPPELLI, Milano, Hoepli, 1887. Vd. A. FONDORA, **Lettere di L. A. agli Anziani della Repubblica di Lucca**, in «Giornale storico degli archivi toscani», VI, 1862, pp. 19-51, 305-319; G. MILANESI, **Tredici lettere inedite di L. A. agli Otto di Pratica e ad altri ufficiali della Repubblica di Firenze**, in: «Giornale storico degli archivi toscani», VII, 1863, pp. 323-337.
- 9 Vd. ARIOSTO, L. **Opere minori**, org. C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 775-839, 1185-1188.
- 10 Vd. CIBRARIO, L. *Lettere inedite di santi, papi, principi, illustri guerrieri e letterati con note e illustrazioni del cavalier Luigi Cibrario*, Torino, Eredi Botta, 1861, pp. 310-320. Entre os estudos de monografia, vd. BERTONI, G. **L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara**, Modena, Orlandini, 1919; PIROMALLI, A. **La cultura di Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto** [1953], Roma, Bulzoni, 1975, HAUVETTE, H. **L'Arioste et la poésie chavalesque a Ferrare au début du XVI e siècle**, Parigi, Librairie Honoré Champion, 1927.
- 11 Vd. STELLA, A. *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*. In: ARIOSTO, L. (por extenso): **lingua, stile, tradizione**, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), a c. di SEGRE, C. Feltrinelli, Milano 1976, pp. 49-64; CAMPEGGIANI, I. **L'ultimo Ariosto. Dalle «Satire» ai «Frammenti autografi»**, Pisa, Edizioni della Normale, 2017, p. 213; SEGRE, C. *Studi sui Cinque canti*. In: SEGRE, Cesare. **Esperienze ariostesche**, Pisa, Nistri-Lischi, 1966; ARIOSTO, L. **Cinque canti, Edizione critica, introduzione e commento**. a cura di V. GRITTI, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018.

intervenção do autor sobre o texto dos *Cinque canti*, mas também das *Satire*, às quais Ariosto provavelmente não deu uma revisão definitiva (ALBONICO, 2019, p. 9-31).

PAPÉIS DOS ESTE

O grupo de autógrafos mais consistente é o modenês, que reúne principalmente os papéis enviados à Ferrara de Castelnuovo, sede do comissário ducal de Ariosto, pelo triênio 1522-1525. Sua tarefa era informar Alfonso e manter unido o território, constantemente tenso entre pressões autonomistas (tanto que foram os próprios Este que concederam as quatro repartições em que a região estava dividida o *status* de comunidades administrativas descentralizadas, sujeitas, substancialmente, aos decretos e portarias dos Este, mas livres para eleger seus próprios órgãos representativos), confrontos de fronteira, respostas de várias naturezas ao banditismo generalizado, inconveniências causadas pela dureza do lugar, escassez e a ameaça frequente de peste. Garfagnana, por outro lado, fora, até pouco antes da chegada de Ariosto, terra de violentos confrontos entre Lucca, Florença e Ferrara devido à sua posição estratégica no centro da Itália, e só voltou ao domínio estense após a morte de Leão X, e por escolha dos próprios habitantes de Garfagnana, que perseguiram Bernardino Ruffo, um oficial de Florença da Rocca di Castelnuovo (futura Rocca de Ariosto). A situação foi gerida pelo capitão Lodovico Albinelli até 7 de fevereiro de 1522, quando Ariosto assumiu e prestou juramento perante o Conselho Geral da província¹². O seu era, dessa forma, o principal cargo do lugar, embora tivesse de lidar com os capitães dos quatro vicariatos (Castelnuovo, Camporgiano, Trassilico e Terre Nuove) e, sobretudo, com os prefeitos de cada Comuna, o que representava um problema porque acontecia que esses também

12 Natural de Sestola, Albinelli ocupou o cargo por um ano. Vd. G. TRENTI, *I funzionari estensi in Garfagnana nei secoli XV-XVI*, in *La Garfagnana dall'avvento degli Estensi alla devoluzione di Ferrara: atti del convegno tenuto a Castelnuovo Garfagnana, Rocca Ariostesca*, 11-12 settembre 1999, Bertuzzi, Modena, 2000, pp. 23-72, a p. 48.

fornecessem apoio explícito aos bandidos da facção “italiana”, que junto com a adversária facção “francesa”, tinha poder sobre a região tanto quanto sobre os órgãos oficiais, e gozava de maior autoridade entre os súditos de Garfagnana, muitas vezes intimamente ligados a uma das duas partes¹³. Tudo isso tornava a região ingovernável, não só porque as disputas, muitas vezes, resultavam em assassinatos ou confrontos brutais, mas também porque Ariosto não reconhecia de forma alguma o poder dos bandidos e, ao contrário de Alfonso, não estava disposto a dar-lhes autoridade¹⁴.

Um dos primeiros casos com o qual Ariosto se confronta é o da eleição como prefeito de Trassilico de Tommaso Micotti da facção “italiana” (cunhado de Pierino Magnano, em estreito contato com Bastiano Coiaio e com Moro del Sillico). Chegado recentemente, e ainda sem saber da dinâmica interna, relata a situação ao duque:

Circa alla condicione de l'homo, per quanto a me para e per quanto io me n'ho potuto informare, è assai tenuto homo da bene, secondo gli altri che son qui: è vero che egli e Pierino Magnano hanno per lor mogli due sorelle, [...] ma le lor stanze, secondo ch'io intendo, hanno separate, e ciascuno mangia da sua posta. [...] Tuttavia vostra excellentia può essere certa

- 13 A rigor, os vicariatos de Castelnuovo e Terre Nuove eram administrados por um único capitão, o de Camporgiano por outro e o de Trassilico por um prefeito; como se depreende das cartas, Ariosto provavelmente tinha relações mais diretas com eles do que com os representantes das Comunas. Em vez disso, a qualificação de Ariosto como governador da região é imprecisa, uma posição que realmente existiu apenas desde 1568, cujos poderes eram, no entanto, parcialmente diferentes dos do comissário. Para as implicações históricas do comissário Ariosto, vd. CABANI, M. C. «*Qui vanno gli assassini in si gran schiera*». **Ariosto in Garfagnana**. Lucca: Pacini Fazzi, 2016; GHIROLDI, S. **Lettere dalla frontiera (1522-1525): l'attività ufficiale di Messer Ludovico Ariosto in Garfagnana attraverso l'epistolario**, in *Testimoni dell'ingegno*, cit., pp. 33-96; FRANCESCONI, G. «Ch'ogni di scriva et empia fogli e spacci». **Ludovico Ariosto in Garfagnana: il governo e la scrittura**. In: **Le scritture della storia. Pagine offerte dalla Scuola Nazionale di Studi Medievali a Massimo Miglio**, a cura di F. DELLE DONNE e G. PESIRI, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2012, pp. 233-272; NESI G. in **La Garfagnana dall'avvento degli Estensi**, cit., pp. 83-100; 253-272; BAJA, C. GUARIENTI, «Non son homo da governare altri homini». L. A. *commissario estense in Garfagnana*, «**Schifanoia**», 54-55, 2018, pp. 83-98.
- 14 Na realidade, o próprio Ariosto abrirá uma exceção para Domenico Bretti, conhecido como Amorotto, um dos líderes mais conhecidos da época. Vd. DBI: [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-bretti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-bretti_(Dizionario-Biografico)/). De Amorotto são documentadas as boas relações com Ariosto e Alfonso d'Este (antes, porém, que o duque chegue e o mande matar) e a aversão de Guicciardini.

che, havendo da essere potestade di Trasilico homo di questo commissariato (non voglio dir di Castelnuovo solo), è forza che sia notato o per bianco o per nero; e se ben non fusse in effetto (il che serìa difficillimo a trovare), pur serà sempre in sospetto ad una de le parti. [...] Ch'egli fusse in trattato mi serìa difficile a ritrovare per la verità, perché s'io ne dimanderò la parte ittaliana mi diranno che non fu vero, e che egli è un homo da bene; s' i' dimanderò la francese, tutti mi diranno che fu vero, e mi aggiungeranno tutto il male che imaginar si potranno [...].

Depois de ganhar experiêcia, no entanto, ele lutará para que Micotti seja destituído do cargo, e não para que seja reconhecido como prefeito, mesmo após as novas eleições das quais foi vencedor, embora diante da incerteza do duque; Micotti, porém, será novamente prefeito de Trassilico em 1525 (TRENTI, 1999, p. 58). Esta condescendência do duque provavelmente visava reter o favor dos habitantes de Garfagnana com a intenção de manter o poder sobre o território, como emerge dos temores dos próprios súditos pela eleição de Clemente VII em novembro de 1523:

Appresso mi venne una lettera da Lucca che mi avisava come Medici [Clemente VII] era creato papa; la qual nuova come si udi da questi di Castelnuovo, parve che a tutti fosse tagliata la testa, e ne sono intrati in tanta paura che furo alcuni che mi volean persuadere che quella sera medesima io facessi far le guardie alla terra; e chi pensa di vendere, e chi di fuggir le sue robe. Io mi sforzo di confortarli, e dico lor ch'io so che stretta amicitia è tra vostra excellentia [Alfonso d'Este] e Medici, e che non hanno da sperar se non bene.¹⁵

Constantemente empenhado em manter o seu prestígio moral, Ariosto está decidido a obter maior liberdade na gestão das penas e chega a acusar dissimuladamente o duque - que aliás é muito mais cauteloso - de conivência com bandidos:

Queste lettere, et altre simili a queste, mi tolgono l'ardire, e mi fanno havere quel tanto rispetto e quel che mi fa essere tenuto troppo timido, che vostra excellentia in me riprende per la sua

15 ARIOSTO, *Lettere*, n° 126, 26 de novembro de 1523, ao duque, cit., pp. 237-238.

lettera: ché da un lato haver poca forza e poco braccio all'officio, et essere capo de subditi che non sono (cioè questi altri a chi non s'appertiene) per seguitarmi in alcuna impresa dove si maneggi arme; e da l'altra parte essere tuttavia admonito e fatto pauroso da le lettere di vostra excellentia, e sempre dettomi ch'io soporti e ch'io proceda con prudentia e dexterità, son sforzato che s'io fossi un leone io diventassi un coniglio¹⁶.

CARTAS AOS ANCIÃOS DE LUCCA E AOS OITO DE PRÁTICA DE FLORENÇA

Por outro lado, as cartas dirigidas à Lucca e à Florença são mais rápidas: consistem em pedidos de recomendações, reclamações sobre o confisco injusto de bens, notícias sobre bandidos e a peste, propostas de medidas. Muitos são aqueles escritos em favor de outros, nos quais são feitas tentativas de obter perdão por crimes menores (muitas vezes a apropriação de castanhas na área de Lucca por camponeses de Garfagnana em tempos de fome), ou justiça por erros e condenações (como expropriação de sal e gado no caminho de Pisa a Castelnuovo pelas autoridades de Lucca).

Para se ter uma ideia, é possível ler as recomendações para Belgrado de Vallico, a favor do qual Ariosto tenta várias vezes interceder, até a última carta de Garfagnana, quando antes de sair de Castelnuovo escreve que quer garantir que a causa tenha uma conclusão positiva. O homem fora condenado por briga e disputa com o vigário do Borgo:

Mando a Vostre Signorie Belgrado da Valico, con quello spedo et zannettone che quelle mi scriveno lui tolse alla famiglia del Vicario del Borgo alli giorni passati; et perché dicto Belgrado è stato obedientissimo a tale restitutione, ancho che in dicta rixa ricevessi delle ferite per lequali, in liberarsi, ha speso assai, et si come lui a bocha dirà a Vostre Signorie, li fu promisso di satisfare la medicatura, et ugni suo damno che patisse, per essersi

16 *Ivi*, n° 97, 7 de julho de 1523, ao duque, pp. 183-186.

intromisso a tale impresa, per tanto Vostre Signorie si degnino, in le cose licite et honeste, audire dicto Belgrado, attento che per mio mezo volentieri ha ricorso alle prefate.¹⁷

Na primeira resposta, os Anciões afirmam ter conhecido o homem e ter ouvido suas razões; agradecem ao comissário o trabalho realizado e declaram-se dispostos a recomendar, por sua vez, Belgrado da Vallico ao novo vigário:

Tutta opera della m^{ia} vostra di che la ringratiamo purassai, ofrendone a quella, quando achadi, renderne duplicate vice, di gratitudine, Habiamo appresso commiss^o al nuovo Vic^o del borgho, che uogli benignamente udire dicto Belgrado et amministrargli ragione¹⁸.

As magistraturas contíguas, no entanto, só aparentemente estão disponíveis para aceitar seus pedidos, que são parcialmente dificultados por um sistema de justiça confuso, especialmente no que diz respeito à salvaguarda de assuntos de outras comunas. As condenações e indultos foram, de fato, tratados por meio de um procedimento extremamente longo, que obrigou aqueles que haviam sido injustiçados a recorrer a Ariosto como último recurso, e obrigou Ariosto a submeter as petições a dois tribunais diferentes: o Conselho da Signatura, que os examinou, e o próprio Conselho de Justiça, o único constituído por três “licenciados em direito”, a que o poeta recorre com frequência para resolver os mais complexos assuntos¹⁹.

O nome de Belgrado de Vallico frequentemente recorre nas cartas de Lucca, sempre como um homem “muito dedicado” aos

17 *Ivi*, n° 32, 22 de março de 1522, p. 56.

18 **Carta a Ariosto dos anciões**, 26 de março de 1522, ASLu, ATL 541, fasc. 3, p. 501.

19 Ariosto costuma tratar das disputas entre as comunas (recorda-se em particular dos conflitos entre Vagli e Pietrasanta e entre Castiglione e Pieve); na realidade, porém, os estatutos delegados para recolher as solicitações de cada comuna eram o vicariato, que discutia com os prefeitos no Parlamento. Aconteceu, porém, que não havia rigor na aplicação das leis, e os sujeitos se voltaram diretamente para Ariosto. Vd. Angiolini, E. *Le vicarie e gli statuti giurisdizionali della Garfagnana estense*. In: **La Garfagnana dall'avvento degli Estensi**, cit., pp. 169-185, a p. 174.

anciões²⁰. Em 1523, Ariosto voltou a defendê-lo por ter favorecido os homens de Vallico em detrimento do povo de Lucca, e espera que os idosos “não queiram remediar aquelas feridas que já deveriam estar sanadas há vários dias, e por isso querem remediar a injúria passada”; ele o recomenda novamente em 23 de abril e 3 de maio²¹. De uma carta de 29 de maio, entende-se que o homem se encontra agora na prisão, sem condições de pagar a multa necessária para sua libertação, e que ali permanecerá até 30 de maio de 1525²². Ainda no final de seu período no comissariado, pouco antes de sair de Castelnuovo, Ariosto escreve a seu favor:

Trovandomi alla fine dei mio officio, non passeranno 8 o dieci giorni ch'io verrò costì in persona e menerò meco qualche homini de Valico, et avanti ch'io parti di costì piglieremo quel più expediente modo che parerà alle Signorie Vostre, acciò che, inanzi che io parti di qua, si operi questo bono effecto che epso Belgrado sia liberato, e quelli di Motrone e di Valico restino boni amici.²³

Das cartas de Lucca e Florença emerge toda a aspereza entre os governadores: Ariosto é movido pela preocupação com as incursões nas ruas fora dos municípios e insiste na necessidade de cooperação. Esforça-se pela estipulação de um acordo pelo qual se compromete, com o favor de Alfonso d'Este, a tratar os bandidos de outras jurisdições como se fossem de Garfagnana, em troca de comportamento semelhante por parte dos anciões e dos *otto di Pratica*²⁴. Pede que sejam honrados os acordos, exortando os seus destinatários a ajudá-lo na captura dos homens, a maior parte escondidos no município de Ceserana, reduzidos à fome com uma multa de 200 ducados por não se terem oposto à sua presença. Essas missivas delineiam a identidade

20 ARIOSTO, **Lettere**, cit., n° 32, 8 de abril de 1522, aos Anciões, p. 56, ASLu, ATL 541, fasc. 3, p. 502.

21 *Ivi*, n° 71, 23 de abril de 1523, n° 77, 3 de maio de 1523 ao duque, pp. 146-147.

22 Sobre o mesmo assunto, *ivi*, n° 113, 17 de setembro de 1523, p. 221; n° 118, 8 de outubro de 1523, p. 227; n°120, 17 de outubro de 1523, pp. 229-230; n° 183, 14 de maio de 1525, p. 338; n° 185, 29 de maio de 1525, p. 340, n° 186, 30 de maio 1525, p. 341.

23 *Ivi*, n° 185, de 29 maio de 1525, p. 340.

24 Vd. As atas de 8 de maio e 20 de junho de 1523, ASLu, Capitoli.

de personagens como o Conde de San Donnino, morto e espoliado de seus bens, Pier Maddalena, Pierino Magnano, Tommaso Micotto, il Moro del Sillico e Giovanni Evangelista, muitas vezes favorecidos e protegidos, apesar de serem todos formalmente procurados: além de Micotti prefeito de Trassilico, Pierino Magnano também recebeu grande apreço de Alfonso d'Este por ter defendido Castelnuovo de Giovanni delle Bande nere em 1524 (NESI, 1999, p. 252-273).

*

Ariosto, com o comissariado de Garfagnana, recebe assim um presente indesejável, que não pode apreciar, como o veneziano na sátira IV *"Son come il Veneziano, a cui il cavallo / di Mauritania in eccellenzia buono / Donato fu dal re di Portogallo"* (ARIOSTO, 1984, p. 161, v. 155-156). No mesmo texto, o perfil da região é descrito com referências contínuas aos cantos de Malebolge de Dante, mas uma leitura global mostra Ariosto muito mais capaz do que ele próprio define, com uma atitude progressivamente mais firme ao longo dos três anos. Se em 1522 ele conta com sua própria inadequação, já um ano depois ele denuncia com mais força as injustiças que testemunha, e continuará até 1525, quando finalmente poderá retornar à Ferrara e sua posição será assumida pelo rígido Cesare Cattaneo.

Como se pode entender pelas respostas do duque, a realidade era mais complicada do que parecia a Ariosto: os objetivos dos Este e os do poeta eram frequentemente diferentes e difíceis de conciliar; para frustração do inspetor, Alfonso nem sempre é complacente, demonstrando ser excessivamente prudente e não muito adequado à ideia da política do ego epistolar desses papéis.

REFERÊNCIAS

- ALBONICO, V. Verso un nuovo testo delle Satire di L. A. e L. *In*: RUSSO, E. (Org.) **L. ARIOSTO**: Satire. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 9-31, 305-328.
- ALI. **Autografi dei letterati italiani**. Il Cinquecento. A cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO. Consultoria paleográfica conulatorai paleografía de A. CIARALLI. Roma: Salerno, 2013, Vol. III.
- ANGIOLINI, E. Le vicarie e gli statuti giurisdizionali della Garfagnana estense. *In*: BERTUZZI, Giomado (Org). **La Garfagnana dall'avvento degli Estensi alla devoluzione di Ferrara**: atti del convegno tenuto a Castelnuovo Garfagnana, Rocca Ariostesca, 11-12 settembre 1999, pp. 169-185, a p. 174. Modena, 2000.
- ARIOSTO, Ludovico. **Opere minori**. A cura di SEGRE, C. Milano-Napoli: Ricciardi, 1954, pp. 775-839, 1185-1188.
- ARIOSTO, Ludovico. **Lettere**. Org. de STELLA, A. Milão: Mondadori, 1965.
- ARIOSTO, Ludovico. **Satire, Erbolato, Lettere**. Lettere org. de STELLA, A. Vol. 3. *In*: **Tutte le opere di L. A.** Org. de Milão: Mondadori, 1984.
- ARIOSTO, Ludovico. **Cinque canti**. Edizione critica, Introdução e comentário organizados por GRITTI, V. Padova: Libreriauniversitaria.it, 2018.
- BERTONI, G. **L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara**. Modena: Orlandini, 1919.
- CABANI, Maria Cristina. "Qui vanno gli assassini in sì gran schiera". *In*: CABANI, Maria Cristina. **Ariosto in Garfagnana**. Lucca: Pacini Fazzi, 2016.
- CAMPEGGIANI, I. **L'ultimo Ariosto**. Dalle "Satire" ai "Frammenti autografi". Pisa: Edizioni della Normale, 2017, p. 213.
- CATALANO, M. **Vita di L. A. ricostruita su nuovi documenti**. 2 voll. Genève: Olschki, 1930-1931.
- CIBRARIO, L. **Lettere inedite di santi, papi, principi, illustri guerrieri e letterati**. Note e illustrazioni del cavalier Luigi Cibrario. Torino: Eredi Botta, 1861, pp. 310-320.
- FONDORA, A. Lettere di L. A. agli Anziani della Repubblica di Lucca. **Giornale storico degli archivi toscani**, VI, 1862, pp. 19-51, 305-319.
- FRANCESCONI, G. "Ch'ogni dì scriva et empia fogli e spacci". Ludovico Ariosto in Garfagnana: il governo e la scrittura. *In*: DELLE DONNE, F.; PESIRI, G. (Org.) **Le scritture della storia**. Pagine offerte dalla Scuola Nazionale di Studi Medievali a Massimo Miglio. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2012, pp. 233-272.

GUARIENTI, C. B. «Non son homo da governare altri homini». L. A. commissario estense in Garfagnana. **Schifanoia**, 54-55, 2018, pp. 83-98.

HAUVETTE, . **L'Arioste et la poésie chavaleresque a Ferrare au début du XVI e siècle**. Parigi: Librairie Honoré Champion, 1927.

MILANESI, G. Tredici lettere inedite di L. A. agli Otto di Pratica e ad altri ufficiali della Repubblica di Firenze. **Giornale storico degli archivi toscani**, VII, 1863, pp. 323-337.

NESI, G. **La Garfagnana dall'avvento degli Estensi alla devoluzione di Ferrara**: atti del convegno tenuto a Castelnuovo Garfagnana, Rocca Ariostesca, 11-12 settembre 1999. Modena: Bertuzzi, 2000, pp. 83-100, 253-272.

NESI, G. I banditi dell'Ariosto e la politica ducale di assimilazione della provincia di Garfagnana al sistema estense. *In*: BERTUZZI, Giordano (Org.). **La Garfagnana dall'avvento degli Estensi alla devoluzione di Ferrara**: atti del convegno tenuto a Castelnuovo Garfagnana, Rocca Ariostesca, 11-12 settembre 1999. Modena, 2000, pp. 253-272.

PROCACCIOLI, Paolo. La lettera volgare del primo Cinquecento: destinatori e destini. *In*: CARMINATI, C. (Org.) **Testimoni dell'ingegno, reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento**. Sarnico: Edizioni di Archilet, 2019, pp. 9-31, às pp. 10, 9-14.

PROCACCIOLI, Paolo. Epistolografia tra pratica e teoria. *In*: PROCACCIOLI, Paolo. **Epistolografia di antico regime**. Sarnico: Edizioni di Archilet, 2019, pp. 9-33, às pp. 13-19.

PIROMALLI, A. **La cultura di Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto**. Roma: Bulzoni, 1975.

RUSSO, E. La lettera del Cinquecento. *In*: **Epistolografia di antico regime. Epistolografia di antico regime**. Sarnico: Edizioni di Archilet, 2019, pp. 73-90.

SEGRE, C. Studi sui Cinque canti. *In*: SEGRE, Cesare. **Esperienze ariostesche**. Pisa: Nistri-Lischi, 1966.

STELLA, A. Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto. *In*: SEGRE, C. (Org.) **L. A.: lingua, stile, tradizione**. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974). Milano: Feltrinelli, 1976, pp. 49-64.

TRENTI, G. I funzionari estensi in Garfagnana nei secoli XV-XVI. *In*: BERTUZZI, Giordano (Org.). **La Garfagnana dall'avvento degli Estensi alla devoluzione di Ferrara**: atti del convegno tenuto a Castelnuovo Garfagnana, Rocca Ariostesca, 11-12 settembre 1999. Modena, 2000, pp. 23-72.

Andrea Ferrando
Università di Genova

Destino paraíso:
um poemeto inédito
da literatura italiana
do final do século XIV

DOI: [10.31560/pimentacultural/2023.97419.4](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2023.97419.4)

Um caso singular e pouco conhecido de imitação da *Commedia* dantesca é o poemeto escatológico em sonetos transmitido pela tradição manuscrita, e conservado apenas no *códice Chigiano M. IV. 99*, mantido na Biblioteca Apostólica do Vaticano, e datado do final do século XIV. A existência do manuscrito, destituído de bibliografia, foi relatada na nota ao texto da edição crítica das *Rime*, de Fazio degli Uberti, editada por Cristiano Lorenzi e publicada em Pisa, pelas edições ETS, em 2013; este fato, aliás, é lembrado entre as testemunhas da produção ubertiana, já que transmitiu, entre os tantos poemas, a redação caudada de um soneto pertencente à coroa dos Sete Pecados Capitais, ou seja a prosopopeia da Soberba. O organizador da edição evidencia a falta de um estudo científico do código e fornece uma breve descrição e uma indicação genérica do conteúdo.

Ao realizar um estudo crítico do texto literário em questão - que a princípio se tornou, em termos mais gerais, objeto de minha dissertação de mestrado e, atualmente, em forma de uma edição crítica e comentada, de minha tese de doutorado¹ - considerou - se adequado partir da elaboração de uma descrição codicológica detalhada do manuscrito, na certeza de que as características físicas do objeto, que atua como veículo, podem fornecer pistas importantes sobre a natureza e a história do texto que ele transmite. O manuscrito, de dimensões particularmente reduzidas (11 × 8 cm), composto por um grande número de folhas (187) e, presumivelmente, compilado em sua totalidade por uma única mão, é um código para alforje, concebido e criado para fácil consulta, e talvez pessoal, do seu proprietário, do qual, assim como do autor do texto veiculado e do período em que foi criado ou transcrito, não há notícias. Sua aparência modesta, desprovida de aparato iconográfico e essencial na decoração – limitada, na verdade, à retomada das letras capitulares de cada poema em vermelho amaranço – juntamente com alguns dados linguísticos – que remetem ao perímetro da

1 A preparação da tese de doutorado está decorrendo durante o meu período de doutoramento no DIRAAS (Departamento de Italiano, Romanística, Antiquidades, Artes e Espetáculo) da Universidade de Gênova, sob a direção do Professor Marco Berisso.

Úmbria² – e à entonação edificante e parenética que distingue todo o texto, parece sugerir que se trata da obra de um religioso, talvez de um frade franciscano³; todavia, faltam dados claros e inequívocos que nos permitam ir além da formulação de simples hipóteses.

Uma vez recolhidos os elementos úteis para o restabelecimento do quadro codicológico, deu-se continuidade a uma investigação crítica dos textos, ou seja, dos 372 sonetos em retornado⁴ que atualmente são transmitidos pelo códice⁵. De um primeiro levantamento, após a transcrição diplomática do texto, emergiram os dados mais característicos do experimento literário em questão: a presença de um único fio narrativo que se distribui quase ininterruptamente por todos os poemas do manuscrito. Cada soneto configura-se como um elo de uma longa cadeia narrativa que se desenvolve, quase de forma continuada, por toda a extensão da coletânea, a qual assume, portanto, as características gerais de um poemeto. Se não surpreende a utilização

- 2 Da reunião dos dados coletados até agora, pode-se dizer que a linguagem da opereta pode ser rastreada até os dialetos antigos referentes à área de fronteira entre a atual Toscana oriental da Umbria setentrional; diversos traços fonéticos parecem dirigir-se à fala do território de Città di Castello. Ao contexto da Úmbria refere-se também a um conjunto de elementos linguísticos e temáticos retirados da produção literária de louvação, em particular de Iacopone da Todi.
- 3 Sobre a proximidade do códice com a tipologia dos artefatos de livros feitos no contexto franciscano, cf. Giovè Marchioli, N. Frati (e manoscritti) in movimento. La mobilità di scrittori (e libri) nel mondo minoritico fra XIII e XV secolo, in Frati mendicanti in itinere (secc. XIII-XIV), Atti del XLVIII Convegno Internazionale, (Assisi – Magione, 17-18 de outubro de 2019), Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2020, pp. 107-143, em particular pp. 120 e ss. e a relativamente rica bibliografia; da mesma autora cf. além disso, Il codice francescano. L'invenzione di un'identità, in: Libri, biblioteche e letture dei frati mendicanti (secoli XIII-XIV). Atti del XXXII Convegno internazionale (Assisi, 7-9 de outubro de 2004), Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2005, pp. 375-418. A presença de pelo menos um soneto parece confirmar essas suposições, (*Maiur labore è certo narrare*) que parafraseia alguns pontos de um sermão do leigo pregador franciscano Ugo Panziera (ca. 1260-1330).
- 4 O refrão consiste em um dístico de *endecasillabi* com uma rima beijada; portanto, cada soneto adiciona 16 versos, organizados de acordo com o seguinte esquema de rima: ABBA ABBA CDC DCD EE.
- 5 Atualmente o ms. consiste em 187 cc. pergaminhos: cada um deles transmite dois sonetos, um escrito no *recto* e outro no *verso* de cada folha. O poemeto é, portanto, dividido em 374 composições, duas das quais, em f. 42, são totalmente ilegíveis devido à deterioração quase total do suporte. Da análise fascicular deduzimos a queda de pelo menos 13 cc: assumindo que cada um deles transportou, como o cc. restante, dois poemas, é possível adiantar a hipótese de que, em sua estrutura original, o código era composto por 200 cc. e, portanto, contou 400 sonetos.

dessa solução métrica, já adotada, por exemplo, no *Fiore*, certamente surpreende a sua utilização em fins do século XIV, ou seja, no momento do triunfo do *capitolo* em terceira rima, cunhado por Dante. É ainda mais surpreendente que nos deparemos com um texto que olha para a lição da *Commedia* com grande e original atenção, a ponto de torná-la, sobretudo no que diz respeito ao *Paraíso*, o seu próprio hipotexto.

O poemeto conta a história de uma viagem alegórica que o eu-narrador desenvolve em primeira pessoa, quando ainda está vivo, nos reinos do além, acompanhado por um sábio *duca*, guia fiel e mestre de aclamada virtude.

A narrativa parte da confissão do protagonista, que vive em condição de servilismo para com os vícios, dos quais se sente acorrentado, como se estivesse em uma prisão. Porém, ele espera, brevemente, poder se libertar do estado de abjeção no qual está precipitado. Surge em cena, então, um sábio, chamado como mestre e guia, que convida o protagonista a percorrer o longo e cansativo caminho que o levará à posse das virtudes. Os dois empreendem, assim, uma jornada que tem o duplo valor de um caminho penitencial e de uma ascensão física, partindo do mundo terreno para o plano celestial. Desde os primeiros passos dados em conjunto, os dois caminhantes dialogam sobre algumas questões fundamentais da doutrina e da moral cristã: as urgentes perguntas do protagonista são seguidas pelas respostas rápidas e exaustivas do seu companheiro.

A primeira etapa da viagem é o jardim do narrador, metáfora da sua alma: ele convida o seu mestre a visitá-lo para observar um vil arbusto que ali se enraizou, malgradadamente, há algum tempo; trata-se de uma planta com sete ramos, cada um dos quais representando a imagem de um dos pecados capitais⁶. Depois de descrevê-los um por

6 É neste ponto do códice (c. 11r) que a redação caudada do soneto de Fazio degli Uberti encontra seu lugar, no qual o índice mudou ligeiramente - *l' so la mala pianta di superbia diviene l' so la mala raica e sì superba* - para o propósito de inserção no quadro narrativo em que é colocado: de fato - com base na definição bíblica de *Sir 10:15* - é representado como uma raiz da qual o tronco da planta dos pecados capitais desenvolve, que são apresentados nos seguintes sonetos nesta ordem: gula, luxúria, inveja, acídia, ira, avareza, vanglória.

um, e de advertir seu discípulo a não os tocar para não ser contaminado por seus venenos malévolos, o *mestre* volta à caminhada. À medida que avança com passos rápidos na estrada, ele começa a ilustrar a aparência do inferno e as punições que são infligidas aos condenados: ele teve, de fato, o privilégio de visitar pessoalmente o reino ctônico, e agora fala para que seu companheiro, já preso na teia dos vícios, trabalhe para se salvar daquele destino de condenação eterna. Logo, do planalto em que agora se encontram, os dois caminhantes iniciam a subida de uma encosta íngreme, que se configura como a montanha do purgatório: pela paciência e pelo cansaço que tem de suportar na escalada, o poeta sente-se em uma provação divina, como aconteceu com o patriarca Jó, cuja história ele agora parece estar revivendo⁷. Seu companheiro o conforta ao exaltar as propriedades das virtudes teológicas, um viático essencial para a profissão da verdadeira doutrina⁸. Em seguida, eles chegam ao topo da montanha, onde são raptados por uma nuvem que os carrega, quase sem que eles percebam, para a lua. A partir deste momento começa a viagem ao céu, com um voo que percorre sete corpos celestes com nomes parcialmente reinventados, ao final dos quais o poeta, purificado de seus pecados, poderá finalmente entrar no céu e se reunir com Deus. Na Lua, o protagonista encontra uma espécie de limbo, em que as almas dos justos que viveram antes de Cristo estão presas, e para as quais a bem-aventurança eterna é excluída.

Voando sobre Cherubbina, novo nome atribuído a Mercúrio, vai o poeta ao encontro da alegoria da Natureza e das sete artes liberais,

- 7 Em um segmento narrativo que se estende por cerca de dez sonetos, o poeta identifica-se com o patriarca Jó, o justo provado por Deus, modelo de fidelidade incansável e paciência inabalável, cujas dolorosas vicissitudes revive na primeira pessoa. Como o personagem bíblico, ele também é o protagonista de uma dolorosa conversão espiritual, no auge da qual poderá usufruir dos benefícios de que só podem gozar os que professam a verdadeira fé.
- 8 A celebração das três virtudes teológicas realiza-se através da decantação das suas especificidades e dos benefícios que fazem adquirir a alma que se quer reunir com Deus. Para ilustrá-las, o autor extrai as suas definições do vasto repertório escritural, patristico, exegético - e especificamente tomista - bem como do literário, em particular de Dante, como mostrado, por exemplo, a definição da virtude da fé no soneto LXI 12: "Fe' è sustanza de lo sperato regno", deduzida claramente da *Par.* XXIV 64-65: "fede è sustanza di cose sperate / e argomento de le non parventi".

imagem da sabedoria humana sublimada no céu. Em Vênus, rebatizado de Seráfica, o poeta é submetido a um calor abrasivo que o leva várias vezes a perder a consciência: é uma manifestação do poder divino, que tem por missão purificar a alma, pelo calor extenuante, de todos os resíduos do pecado. Essa estrela, que gira rapidamente em seu céu, conduz os dois peregrinos ao jardim edênico, localizado no topo de uma montanha celestial⁹; daqui, depois de haver atravessado os sete muros que a circundam e as respectivas portas, cada alegoria de um comportamento virtuoso da alma que sobe ao céu deve se apropriar¹⁰, chegam à árvore da vida, plantada por Deus no centro do Éden e antítese da árvore dos vícios encontrada no início da jornada. Deste astro, o poeta e seu guia são misticamente levados ao Sol, onde testemunham a epifania da Trindade, que brilha em seus rostos sob uma espécie de um brilho triplo¹¹. Eles então se dirigem para a estrela Constantina, o novo nome do planeta Marte, onde a cruz de Cristo brilha entre incontáveis esplendores tingidos de vermelho; neste céu aparece uma escrita luminosa, que anuncia que neste lugar, após o juízo universal, serão acolhidos os corpos glorificados dos mártires¹². A próxima parada é a estrela Gioiosa, cujo nome, como afirma o *mestre*, foi mal interpretado pelas pessoas do mundo, que o confundiram com o de Júpiter, o falso senhor dos pagãos; a nova estrela tem a prerrogativa de preparar a alma que vai ao céu para experimentar a alegria sem fim do encontro

- 9 Ao contrário do que acontece no decorrer da tradicional jornada alegórica, o jardim edênico não está localizado no topo da montanha do Purgatório, mas sim nos espaços celestes. Trata-se de uma inovação singular - que, pelo menos segundo meu conhecimento, não pode ser encontrada em nenhum outro texto literário - por meio da qual o autor quis abordar a questão debatida e não resolvida da localização espacial do paraíso terrestre.
- 10 Como prova da elevada utilização de expedientes alegóricos que interessam ao poemeto, deve ser especificado que o cruzamento das sete portas dos sete muros que circundam o paraíso das delícias é a imagem de outro caminho, nomeadamente o espiritual, que tem como meta a realização da plenitude das virtudes, que a alma do bom cristão é chamada a cumprir. Os sete comportamentos virtuosos - cada um como objeto de personificação - correspondentes às sete portas são: Sobriedade, Castidade, Piedade, Prudência, Paciência, Cortesia, Nulidade. Para abrir cada porta são necessárias sete chaves, cada uma das quais é por sua vez a figura de uma atitude que gravita na órbita dos valores inspirada na virtude representada pela própria porta.
- 11 A imagem que inspira a teofania é explicitamente retirada da *visio Trinitatis* em *Par.* XXXIII.
- 12 O hipotexto do ciclo de textos situado no céu de Constantino é a *visão* de Dante em *Par.* XIV, em que se descreve o aparecimento da cruz luminosa dos espíritos combatentes pela fé.

com o Criador. A última estrela que os dois viajantes alcançam voando – pois, por vontade divina, assas surgiram em seus ombros – è Pariella, que infunde justiça nas almas. O guardião deste corpo celeste é o profeta Elias, que se preocupa em explicar aos dois recém-chegados o significado de cada uma das doze constelações zodiacais localizada no céu. Essas são descritas como doze bestas malignas, que tentam desviar e confundir a alma já perto de alcançar a pátria celestial. Elias recomenda aos dois que chegaram, escapar de suas influências malignas, e depois os acompanha até a entrada do paraíso, que fica exatamente acima da estrela. Assim, eles entram no último espaço sideral da nova cosmologia, que é a morada de Deus – bem como destino da viagem – não mais denominado “Empíreo”, mas genericamente “Cristalino”. Com dificuldade, o poeta tenta restaurar a sensação de inefável deleite que o invade. Na presença de Deus ele sofre uma nova e mais profunda metamorfose espiritual e física: com a perda da categoria da vontade, que falhou devido à suprema e indizível satisfação que extingue todos os seus desejos possíveis, o protagonista se transforma em uma criatura pertencente à mais alta hoste angelical, a dos serafins. A força que governa e preside esta transformação definitiva é a Caridade, a própria substância da divindade. Na alegria da visão beatífica, o poeta, tendo adquirido o senhorio das virtudes, goza por toda a eternidade a sua participação nos mistérios das verdades celestiais.

Entre os aspectos mais significativamente inovadores que emergem da análise do conteúdo da história, surge *in primis* o pressuposto de um novo sistema de nomenclatura para alguns dos planetas do sistema ptolomaico tradicional. Na verdade, os nomes dos corpos celestes modelados nos deuses do Olimpo pagão são rejeitados e novos nomes são cunhados, e para cada um deles um significado preciso pode ser encontrado atribuível à imaginação e ao quadro de valores do Cristianismo: Cherubbina e Seráfica referem-se às duas mais altas hierarquias angelicais; Constantina aos acontecimentos e obra do imperador que primeiro determinou a difusão da verdadeira religião na civilização romana; Gioiosa à alegria celestial que só pode ser

experimentada no céu; e Pariella à verdadeira justiça que vem de Deus¹³. Sobre o problema de usar nomes de divindades pagãs para estruturar a geografia cósmica e o universo governado pelo Deus cristão, já intervêm Isidoro e Dante, que denunciam uma grave discrepância entre a substância da verdade e os costumes interpretativos humanos¹⁴. Parece que o autor percebeu esta questão com particular sensibilidade, a ponto de intervir com uma operação para remover os traços pagãos em favor de um sistema novo, justificável por uma ótica cristã.

Um segundo aspecto digno de atenção para dar prova da originalidade da operação em curso diz respeito, como já foi referido, à nova leitura alegórica das constelações zodiacais: cada uma delas é considerada univocamente responsável pela infusão de um vício específico na natureza humana; assim, a hipocrisia está associada a Áries; a Touro, a dureza do coração e a inaptidão; a gêmeos, a confusão; A Câncer, a irresolução; a Leão, a inoperância, a ferocidade e a fraude; a Virgem, a arrogância; a Libra, a injustiça; a Escorpião, a perda da razão e do bom senso; a Sagitário, os excessos da eloquência; a Capricórnio, a discórdia e a covardia; a Aquário, a indiferença aos ensinamentos da fé; a Peixes, a presunção da sabedoria humana como propósito de salvação. Se é verdade que não há casos de moralização do firmamento inteiramente sobreposto àquela aqui elaborada pelo autor anônimo, é preciso, no entanto, apontar pelo menos duas situações comparáveis àquela em análise: o tratado *De imaginibus*, de Pietro

13 Parece deduzir-se que o nome é cunhado com base no adj. Latim *par* "justo, que busca a equidade".

14 Cf. Isidoro DE SEVILHA. *Etymologiae* III LXXI 21: "*Has [planetas] Romani nominibus deorum suorum, id est Iovis, Saturni, Martis, Veneris, atque Maercurii sacraverunt. Decepti enim et decipere volentes in eorum adulationem, qui sibi aliquid secundum amorem praestitissent, sidera ostendebant in caelo, dicentes quod Iovis esset illud sidus et illud Mercurii: et concepta est opinio vanitatis. Hanc opinionem erroris diabolus confirmavit, Christus evertit*" e Dante, *Par. IV* 61-63: "*Questo principio, male inteso, torse | già tutto il mondo quasi, sì che Giove, | Mercurio e Marte a nominar trascorse*" e VIII 1-12: "*Solea creder lo mondo in suo periclo | che la bella Ciprigna il folle amore | raggiasse, volta nel terzo epiclo; | | per che non pur a lei faceano onore | di sacrificio e di votivo grido | le genti antiche ne l'antico errore; | | ma Dione onoravano e Cupido, | quella per madre sua, questo per figlio, | e dicean ch'el sedette in grengo a Dido; | | e da costei ond'io principio piglio | pigliavano il vocabol de la stella | che 'l sol vagheggia or da coppa or da ciglio*".

d'Abano, médico e filósofo veneziano que viveu entre os séculos XIII e XIV¹⁵, e o texto para a recitação da liturgia das horas, o *Officiolum*, do estudioso do florentino e tabelião Francesco da Barberino¹⁶. Em ambos os textos, de fato, encontram-se associações específicas, embora mais amplas e variadas, entre a constelação específica e os comportamentos deploráveis. Trata-se, talvez, apenas de modelos plausíveis que testemunham, todavia, a existência de um fio interpretativo, embora exíguo, que situa nas constelações zodiacais a origem e as causas de inclinações perversas da conduta individual.

A estrutura poemática delineada - pontuada nos três tempos da condição de sujeição ao pecado, da purificação progressiva e da glorificação final do protagonista - é sem dúvida a da tradicional jornada alegórica para a vida após a morte, que tem na *Commedia* dantesca sua maior e melhor expressão. Nesta última obra, o autor anônimo do poemeto se inspira deliberadamente. Entretanto, a suposição dos materiais da fonte não se dá em termos de uma simples e passiva rerepresentação dos eventos em sua ordem e em suas conotações originais; pelo contrário, os episódios retomados são objeto de uma original reelaboração que conduz a uma reorganização substancial do panorama inicial. Exemplos são, como vimos, a falta de uma descida ínfera do eu-narrador, o posicionamento das almas do limbo nos espaços celestes - isto é, na Lua -, o deslocamento da *visio Dei*, sob o disfarce dos três lampejos da Trindade, do Empíreo ao céu do Sol, e as intervenções realizadas na implantação do tradicional sistema cosmológico ptolomaico.

Um experimento tão original e inovador como esse, fruto da tentativa de resumir – através de uma sistematização de fácil fruição sob a forma de uma narração agradável – os dogmas da fé cristã, bem como o resultado da impressão de forte fascínio da lição dantesca,

15 Ver *Astrolabium planum*, org. de ENGEL, J., Veneza: Eraldo Ratdolt, 1488 (no qual o *De imaginibus* está contido nos fols. 44v-92v).

16 O estudo principal do texto e do código é a obra de SUTTON, K. The lost 'Officiolum' of Francesco da Barberino rediscovered, em "The Burlington Magazine", CXLVII, 2005, pp. 152-164.

é colocada a serviço da intenção central que anima o poemeto, que é servir de alerta para a meditação das verdades pregadas pelo cristianismo e para a realização de uma conduta que permita, ao homem que ainda anda sobre a terra, obter a salvação para a própria alma e a conquista, no além, da felicidade imperecível.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **Commedia**, org. de CHIAVACCI LEONARDI, A. M., Milão: Mondadori, 1999.

Engel, J. (Org.). **Astrolabium planum** in tabulis ascendens continens qualibet hora atque minuto equales domorum celi moram nati in vtero matris cum quodam tractatu natiuitatum vtili ac ornato necnon horas inequales pro qualibet clima mundi, (folhas 44v-92v). Veneza: Eraldo Ratdolt, 1488.

GIOVÈ MARCHIOLI, Nicoletta. Frati (e manoscritti) in movimento. La mobilità di scriventi (e libri) nel mondo minoritico fra XIII e XV secolo, in *Frati mendicanti in itinere* (secc. XIII-XIV). In: Società Internazionale di Studi Francescani; Centro Interuniversitario di Studi Francescani (Org.). **Atti del XLVIII Convegno Internazionale** (Assis – Magione, 17-18 outubro 2019). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2020, pp. 107-143.

GIOVÈ MARCHIOLI, Nicoletta. Il codice francescano. L'invenzione di un'identità. in *Libri, biblioteche e letture dei frati mendicanti* (secoli XIII-XIV). In: Società Internazionale di Studi Francescani; Centro Interuniversitario di Studi Francescani (Org.). **Atti del XXXII Convegno internazionale** (Assis, 7-9 outubro 2004). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2005, pp. 375-418.

SUTTON, Kate. The lost 'Officiolum' of Francesco da Barberino rediscovered. **The Burlington Magazine**, CXLVII, 2005, pp. 152-164.

VALASTRO CANALE, A. (Org.) **Isidoro De Sevilha, Etimologie o Origini di Isidoro di Siviglia**. Turim: UTET, 2004, 2 vol.

Isabelle Gigli Cervi
Università di Genova

A Vita del Bembo
segundo Ludovico
Beccadelli

O meu trabalho, uma tese de doutorado em vias de conclusão, como o próprio título sugere, diz respeito ao estudo e à análise da edição do texto da biografia de Pietro Bembo composta por Ludovico Beccadelli entre 1558 e 1559. O texto, como se verá, não teve grande difusão, e as únicas edições disponíveis até hoje são duas transcrições, não inteiramente confiáveis, datadas do século XVIII.

Começemos pelo autor, com uma breve contextualização.

Bispo da diocese dálmata de Ragusa por uma missão oportuna que o afastou da Inquisição, colega de estudos de Casa e membro do círculo de Bembo. No centro dos debates dos quais, além do próprio Bembo, eram protagonistas Reginald Pole, o “*quase Papa’ que mudaria o cristianismo*”, Gregorio Cortese e Gasparo Contarini, do qual se tornaria secretário. Era também correspondente de Michelangelo, próximo ao partido imperial e ao círculo dos “*espirituais*”, caracterizado, como se sabe, por pedidos de reforma religiosa. “*Homem da igreja, embora um homem letrado sensível às razões da filologia*”, ele se apresenta, portanto, em todo o seu fascínio, e as suas correspondências e os seus escritos denotam muitas das contradições da sua geração e dos seus parceiros.

Autor de inúmeras *Rime*, Ludovico Beccadelli deixou um vasto epistolário – até agora estudado de forma não orgânica – e se destacou pela redação de cinco biografias, brilhantes pela força e pela singularidade, todas dedicadas, exceto a de Petrarca, a personagens com os quais teve contato pessoal: são as *Vite* de *Cosimo Gheri*, jovem bispo de Fano, de *Gasparo Contarini*, de *Pietro Bembo* e de *Reginald Pole*.

A pesquisa teve início com a identificação e conseqüente consulta dos manuscritos mais antigos que continham os textos biográficos, para que me apropriasse de um adequado conhecimento e competência das peculiaridades sintático-estruturais e linguísticas de Beccadelli, adotando uma metodologia de trabalho filológica, mas atentando cuidadosamente aos aspectos do contexto histórico-político-religioso em que a biografia foi escrita e aos objetivos aos quais se propôs.

Ao nível do manuscrito, constatou-se como esta *Vita* distingue-se pela sua escassa difusão, ainda dificultada pelo fato do texto sempre ter sido associado tradicionalmente à biografia de Petrarca, à qual é acompanhada por todos os testemunhos. Existem três manuscritos que relatam isso até o momento, um dos quais em Parma, na Biblioteca Palatina (*Pal. 973*), e dois em Roma, na Biblioteca Apostólica do Vaticano (*Vat. Lat. 3220* e *Vat. Lat. 6168*). O estudo se desenvolveu a partir da visão do manuscrito palatino que a biblioteca de Parma me permitiu reproduzir na íntegra: trata-se de um pequeno fascículo, significativamente danificado em alguns pontos, mas bastante legível, que mostra uma primeira versão da biografia de Bembo passada a limpo, ladeada por uma série de correções de uma segunda mão que corta, modifica e, às vezes, até substitui páginas. Além dessa segunda mão, também é possível identificar uma terceira que, às vezes de forma arbitrária, anota uma série de números entre parênteses, os quais notei que correspondiam perfeitamente ao sistema de numeração das notas adotado pelo organizador de uma das edições do século XVIII. A hipótese que fiz é, portanto, que o estudioso do século XVIII, tendo em sua posse o arquivo já em mau estado de conservação, não teve escrúpulos e o usou como rascunho para montar seu próprio sistema de anotações, chegando até a indicar, com vistosas correções, eventuais variações e reflexões. Posteriormente, realizei meus estudos em Roma, durante os quais consultei os dois exemplares vaticanos, ambas edições revisadas que apresentam uma mescla de diferentes textos, incluindo a biografia de Bembo, em uma versão quase inalterada em relação às modificações anotadas no fascículo palatino.

Após observação direta das fontes, concluí que a edição mais antiga é aquela preservada em Parma, decorrente do estudo pessoal de Beccadelli. Após a morte deste, esse estudo passou aos cuidados de Antonio Giganti di Fossombrone e permaneceu sepultado no palácio de Bolonha, antes de ser reexaminado, dois séculos mais tarde, para a edição mencionada acima.

Daí a decisão de editar apenas o texto palatino e de inserir eventuais variantes vaticanas ao pé da página, indicando, de vez em quando no aparato, uma lista das recorrências significativas, caso elas se distanciem de maneira decisiva desta, em um aparato filológico especial colocado no texto. Por outro lado, as notas de comentário são separadas, deliberadamente mais amplas, porque também incluem uma comparação com as outras *Vite* dedicadas a Bembo por contemporâneos e, portanto, colocadas no final do texto para não atrapalhar a leitura.

Chegamos, portanto, à tradição textual.

Falando sobre a morte de Bembo, ocorrida em 18 de janeiro de 1547, no palácio do Marquês Baldassini em Campo Marzio, Beccadelli menciona impudentemente os “*benefitj del Signor Nostro Jesu Christu*”, uma referência evidente ao volume de Fontanini de 1543, no qual se mencionava o poder redentor da fé, apresentando posições perigosamente próximas às teses luteranas.¹ Em outras palavras, ofuscar a imagem do cardeal que levou a ascensão da *humanae litterae* ao topo da Igreja e, indiretamente, incidir também sobre a sua própria imagem.

Nesse quadro, é indicativo que Beccadelli se sentisse obrigado a escrever a Gualteruzzi em 16 de novembro de 1558, implorando-lhe novamente que nunca associasse seu nome àquela biografia. De fato, lemos na epístola: “[...] *come parmi haver scritto, ho caro, anzi vi prego che così facciate, ciò è che 'l nome mio non vada in volta in quel negotio*”.²

A partir de tais pressupostos, certamente pouco incentivadores para a divulgação do escrito, delineou-se também um infortúnio editorial, visto que a biografia de Bembo sempre foi considerada o apêndice de outra mais relevante: *Vita del Petrarca*; não é coincidência, de fato,

1 Ver Parma, Biblioteca Palatina, *Ms. Pal. 972/2*, c. 35v, publicado por Giambattista Morandi em **Monumenti di varia letteratura tratti dai manoscritti di Ludovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa**, editado entre 1797 e 1804, em Bolonha, no Instituto de Ciência Morandi: t. I, pt. II, pp. 223-252.

2 Ver Parma, Biblioteca Palatina, *Ms. Pal. 1010*, f. 263 em Fragnito, G., **Memoria individuale e costruzione biografica**: Beccadelli, Della Casa, Vettori alle origini di un mito. Urbino: Argalia Editore, 1978, p. 154, n. 78.

que, em ambos os manuscritos do Vaticano, como já foi dito, a *Vita del Bembo* seja, em ordem cronológica, posterior àquela.³

Como mais uma prova do escasso conhecimento que essa *Vita* encontrou nos leitores, ainda em 1714, consultando as *Notizie degli Scrittori Bolognesi* editado por Orlandi, sob o título *Lodovico Beccatelli Vescovo di Ravello*, vemos que ele é lembrado por ter sido:

scrittore famoso come si vede dalle opere sue M.S. le quali [...] sono Note sopra la Storia dell'Alta Etiopia, Vita di Francesco Petrarca, Modo e tempo di scrivere e di correggere i scritti del medesimo Petrarca, Vita del Cardinale Polo, Vita del Cardinale Gasparo Contarini, Trattato della Cognizione di sé stesso, Compendio istorico delle cose avvenute in Italia da Carlo Magno in qua, Trattato di Rettorica, Epiteti del Petrarca e di Dante, Relazioni del Contarini e del Quirini veneziani, Conclavi diversi, Rime, Libri di lettere: (ibid., p. 191).

Entre as biografias, portanto, nenhuma menção a Bembo.

Atualmente, só existem dois exemplares, ambos do século XVIII: uma de 1718, de Apostolo Zeno, e outra de 1799, de Giambattista Morandi, ambas caracterizadas por um número consistente de imprecisões. A primeira, a cargo da *Istorie Veneziane*, é indicada pelo organizador como uma transcrição fiel de um manuscrito, emprestado a ele pelo senador Jacopo Ottavio Beccadelli, por intercessão do Marquês Gian Giuseppe Felice Orsi, contendo várias obras de *Nostro* (APOSTOLO ZENO, 1718, Vol. II: p. XXX) do qual Zeno diz possuir “copia [...] che presso di me si conserva”, o que sugere que estes são os papéis da coleção de Beccadelli, mas não foi encontrada correspondência ao ler a transcrição (APOSTOLO ZENO, 1718, Vol. II: p. XV-XVI). A segunda edição, por outro lado – diz Morandi no prefácio – encontra sua fonte em um daqueles “*inúmeros Manuscritos quase sempre deitados nas trevas*”, os quais permaneceram por muito tempo enterrados no Palazzo Beccadelli, consultados algumas vezes e, em raras ocasiões,

3 Ver 56r-71r no *Vat. Lat. 3220* et seq. 79 ff. no *Vat. Lat. 6168*.

posteriormente colocados em desordem por mãos inexperientes.⁴ Depois de oito anos estudando os papéis que o curador se propôs a “*proteger de futuros danos*”, assim como de “*dispor a algum método*”, teria conseguido dos herdeiros a transferência do material diretamente para a própria casa, “*para que eu pudesse examiná-los*” – escreve Morandi – “*com toda a comodidade e, sob o meu juízo, decidir o destino deles*”, tornando-se deles “árbitro sortudo e guardião não ocioso”, livre para intervir por meio de “*anotações copiosas*”.

Uma confirmação da hipótese que as intervenções póstumas de numeração *Pal. 973/4* – que mencionei no início do meu discurso – são exatamente da sua mão.

Duas versões, portanto, que seguem as mesmas fontes das quais a consulta dos respectivos manuscritos, à luz das transcrições do século XVIII, confirmou a autoria.

Para dizer a verdade, existe também uma terceira versão impressa, datada de 1753, editada por Seghezzi e encarregada da edição das *Rime* que, no entanto, como o próprio autor admite, consiste na reconstrução da biografia de Beccadelli, considerada em seu parecer “*muito longa e generalizada*” e que não é claramente considerada na *recensio*. (BECCADELLI, 1753, p. XV).

Passando agora ao texto verdadeiro, a ideia de um esboço da biografia de Bembo nasceu em Beccadelli durante sua estada em Ragusa, junto às *Vite* de Contarini e Petrarca, entre o verão de 1558 e o de 1559. Como ele mesmo conta, em uma carta a Gualteruzzi de 20 de agosto de 1558, ele quisera traçar um perfil mais preciso e, sobretudo, mais digno do veneziano em relação ao delineado na *Historia Veneta*. Na verdade, ele lhe escreveu:

Et vedete fato poi che siamo su questo argomento de vite de nostri patroni, io pochi dì innanzi che ricevessi le vostre sopra questa materia [la biografia del card. Contarini], havevo a caso

4 Ver Monumenti, cit., vol., parte I, p. VI.

letta quella di Mons.^r Bembo che in vulgar è stampata innanzi la sua historia vulgare, la quale è senza nome di authore, ne so chi scritta l'habbia, ma paremi, per dire tra noi ogni cosa, che quel tale potesse meglio esser ragguagliato di molte particolarità di quel signore et ancho scusarlo meglio delli figlioli, senza quasi infamia di Papa Leone, a costumi del quale, che non era hipocrita come scrive, dice che conformar si volle. Tal che io per mio capriccio per l'amore et osservantia che al Bembo porto, ne feci una bozza per parlarne poi con voi, se Dio mai me lo permetteva, et l'haveva messa a parte come sepulta, quando questa altra m'è stata proposta.⁵

A esse rascunho, ele pedira ao amigo que acrescentasse mais detalhes que somente sua relação mais estreita com Messer Pietro pudera permitir-lhe saber: *“La vita del R.mo Bembo resterà in man vostra”,* – continua il Beccadelli – *“accio che correggiate et facciate più piena con molte cose, che voi saprete et a me sono state ignote; accio che poi compita si possa stampare o latina o vulgare, come meglio vi parerà, per honorare quella felice memoria che da noi è stata tanto amata et riverita”*⁶ Além disso, naquele mesmo verão, o Bolonhês tivera a oportunidade de conhecer o jovem Pietro Bembo, sobrinho do Monsenhor, que, naquela época, viajava para Constantinopla e este encontro lhe renovara a memória da sincera amizade que o ligava ao Veneziano, como ele mesmo repetiu a Gualteruzzi em 24 de junho de 1558:

Et promettendovi che mi commossi tutto quando sentì dir: ‘Venite qua, messer Pietro Bembo, et toccate la mano a Monsignore!’ Et abbracciai quel giovane con quella tenerezza ch’amai, et amo et amarò sempre la felice et honorata memoria di quel Reverendissimo Signore di cui porta il nome et li lo dissi con le lachrime su gli occhi.⁷

Desse modo, *“ditar as páginas da biografia de Bembo fora, portanto, um sentimento sincero, profundo, despojado das ‘cerimônias’ que se enrijeciam e degradavam-se tanto nos tribunais eclesiásticos*

5 Ver Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 1010, c. 252r.

6 ID., c. 258r.

7 Ver Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 1010, c. 237v.

quanto nos seculares, as relações entre ‘patronos’ e ‘servos’” (FRAGNITO, 1988, p. 36) porque, como ele mesmo observou nas linhas que acompanham os escritos enviados a Gualteruzzi em 20 de agosto de 1558, “*non vorrei qualche volta per far bene offender alcuno*”.⁸

Por outro lado, em relação às peculiaridades de estilo e de conteúdo da biografia de Beccadelli, uma visão histórica, mesmo que diminuída à forma de elogio, a comparação dizia respeito a *Bembi Vita* de Della Casa e à escrita anônima introduzida na *Historiae Vinitiane* de Bembo, atribuída erroneamente a Gualteruzzi, que constituíra o ponto de partida para traçarmos um perfil mais preciso, enriquecido por traços particulares da experiência autobiográfica. Na impressão da edição organizada por Zeno, lê-se, na introdução, uma espécie de comparação entre *Bembi Vita* e a biografia de Beccadelli: se a primeira, de fato, apesar de “*tanta elegância e clareza de estilo*”, mostra-se ser – segundo o curador – “*privada*” na história dos acontecimentos, assim como culpada de tropeçar “*no erro ou de tempos ou de coisas*”, é na do Bolonhês que se encontra o cuidado e a atenção ao detalhe, capaz de responder ao interesse das pessoas “*curiosas em saber outros detalhes*”.⁹

É verdade que, independentemente do inevitável interesse editorial da sentença, a *Vita* composta por Beccadelli difere das anteriores pelo zelo da memória de acontecimentos e conversas, fruto de uma amizade e carinho que o ligavam a Bembo. O que se delinea é, na verdade, uma biografia sincera, repleta de anedotas evocativas que, por meio de fórmulas como “*em quanto a ele mesmo ouvi dizer*” ou “*ouvi o próprio Messer Pietro dizer*”, permitem que o leitor tenha acesso a uma esfera privada de experiência autobiográfica que está evidentemente ausente nos escritos anteriores. Um eco dessa “*conversa familiar*” chega ao leitor através da narração, por exemplo, do episódio do “*cavalinho branco*” – tão desejado por Bembo quando criança, que lhe foi dado pelo próprio Lorenzo, o Magnífico – uma história que é relatada

8 Ver Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 1010, c. 248v.

9 Ver Sobre os historiadores das coisas venezianas, cit., p. XXX.

pelo autor desta forma como ele “*ouviu raciocinar*” do próprio Bembo: o fato narrado adquire tons afetuosos e o trabalho do biógrafo se cruza com a narrativa pessoal, criando um *unicum* que não pode ser encontrado no *Bembi Vita*, nem na anônima *Historiae Vinitiane* e nem mesmo na de Sansovino, introdução à edição *Delle lettere di Monsignor Pietro Bembo* (SANSOVINO, 1587).

Mas essa esfera confidencial também emerge na descrição detalhada do estudo de Pádua ou, novamente, no delineamento das peculiaridades caracterizadoras do biografado, onde, apoiando-se em uma estrutura típica de biografias do século XVI, a incursão no passado autobiográfico leva à aproximação não apenas de aspectos positivos – a aptidão para dispensar conselhos a quem se dirige a ele – mas também de sombras raivosas, como a raiva manifestada em relação ao “*livrinho*” julgado válido apenas se trazido junto “*ad un Spetiale quando fa candele*”: um detalhe que certamente não ajuda a imagem do Cardeal, mas é um artifício útil para dar veracidade à história.

A tese, tal como concebida originalmente, deveria ter comportado, além da análise da biografia de Bembo, também as de Contarini e Pole. Embora o trabalho já tivesse começado nessa direção, os fatos relativos à pandemia que nos atingiu e as consequentes dificuldades ligadas à impossibilidade de acessar papéis e arquivos levaram à escolha de limitar a análise apenas à *Vita del Bembo*, com a promessa, se houver oportunidade, de concluir o estudo posteriormente.

REFERÊNCIAS

APOSTOLO ZENO. **Degli storici delle cose veneziane**. Veneza: Lovisa, 1718, 4 vols., Vol. II: p. XXX.

BECATELLI, Lodovico. **Rime de M. Pietro Bembo**. Bergamo: P. Lancellotti, 1753, p. XV.

FRAGNITO, Gigliola. **Memoria individuale e costruzione biografica:** Beccadelli, Della Casa, Vettori alle origini di un mito. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 1010, f. 263. Urbino: Argalia Editore, 1978, p. 154, n. 78.

FRAGNITO, Gigliola. **In museo e in villa.** Saggi sul Rinascimento perduto. Venezia: Arsenale Editrice, 1988, pp. 29-64: p. 36.

MORANDI, Giambattista. **Monumenti di varia letteratura tratti dai Manoscritti di Ludovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa.** Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 972/2, c. 35v, 1797-1804, Bolonha: Instituto de Ciência Morandi: tomo I, pt. II, pp. 223-252.

MORANDI, Giambattista. **Monumenti di varia letteratura tratti dai Manoscritti di Ludovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa.** Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 1010, c. 252r, 1797-1804, Bolonha: Instituto de Ciência Morandi: tomo I, pt. II, pp. 223-252.

MORANDI, Giambattista. **Monumenti di varia letteratura tratti dai Manoscritti di Ludovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa.** Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 1010, c. 248v, 1797-1804, Bolonha: Instituto de Ciência Morandi: tomo I, pt. II, pp. 223-252.

MORANDI, Giambattista. **Monumenti di varia letteratura tratti dai Manoscritti di Ludovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa.** Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 1010, c. 237v, 1797-1804, Bolonha: Instituto de Ciência Morandi: tomo I, pt. II, pp. 223-252.

SANSOVINO, Francesco. **Delle lettere di Monsignor Pietro Bembo.** Venezia: Giovanni Alberti, 1587.

Irene Rumìne
Università di Genova

**Tradição cômica
e língua de uso
em *Promessi sposi*,
de Alessandro Manzoni:
análise de um
fraseologismo**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97419.6

O interesse de Manzoni¹ pelo estudo dos modos expressivos da oralidade e das formas fraseológicas, compreendidas as expressões idiomáticas e os provérbios, segue o percurso de uma “concepção democrática” da língua (NENCIONI, 2000, p. XI-XXVIII), com uma finalidade pragmática bem definida: unificar, ao nível linguístico, desfrutando de um dos melhores recursos da língua falada, uma nação ainda não unificada politicamente. A promoção da língua de uso – conceito que Manzoni elabora nas cartas que troca com amigos e colaboradores e nos escritos teóricos – torna-se evidente, na escrita narrativa, também pelo emprego de fraseologismos, escolhidos cuidadosamente e adaptados aos personagens do romance.

O recurso a tais elementos linguísticos, que acomodam a língua de *Promessi sposi* aos princípios de “oralidade”, “sociabilidade” e “sincronia do fato linguístico” (MANZONI, 1990), acontece seja por meio dos exames dos escritores, especialmente aqueles da tradição cômica toscana (pensemos nos *notabilia* de Manzoni, nas comédias de Cecchi, de Buonarroti, o Jovem, e de Francesco d’Ambra², mas também nas notas de rodapé das comédias de Plauto e de Terenzio³), seja por meio dos vocabulários (entre aqueles colocados em nota de rodapé por Manzoni, em particular, a *Crusca Veronese* de Cesari, ornada de citações da literatura florentina, e o vocabulário dialetal de Cherubini, que registra muitos exemplos dos cômicos toscanos).

- 1 Este trabalho retoma as considerações que desenvolvi de forma mais ampla em um ensaio intitulado **Sull’origine dell’espressione “madonnina infilzata”**, que será publicado em *Studi di Lessicografia Italiana*, Florença, *Le Lettere*, e posteriormente propostas no meu relatório no XIV Congresso ASLI, *Lessicografia storica dialettale e regionale*, Milão, 5-7 de novembre de 2020, intitulado **Manzoni e i vocabolari: esempi di fraseologia toscana e milanese nei Promessi sposi**.
- 2 Para a presença dos cômicos toscanos no romance de Manzoni, cf. Sabina Ghirardi, La voce delle postille “mute”: *i notabilia manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi*. In: **I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria**, 2016, I, pp. 131-212; Ead., *Senatori di lingua “toscanomilanese” nei notabilia inediti alla Tancia di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. In: **I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria**, 2017, II, p. 325-77; Ead., **La ricerca di una lingua ‘viva e vera’ per il romanzo: i notabilia manzoniani al Furto di Francesco D’Ambra**, in *Annali Manzoniani*, Terza serie, 2018, I, pp. 92-115.
- 3 Para as anotações de Manzoni sobre comediógrafos latinos, cfr. Domenico Bassi, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, em **Aevum**, Milão: 1932, VI, pp. 225-74; e Donatella Martinelli, **L’edizione digitale delle postille manzoniane a Plauto: problemi ecdotici**. In: **Ecdotica**, 2017, XIV, pp. 48-88, sobre as mais de 800 anotações de Manzoni aos três tomos das *Comoediae* de Plauto, nas quais encontram correspondências muitos dos coloquialismos e expressões da língua viva empregados pelos cômicos toscanos.

Escritores e vocabulários, embora não sejam suficientes – como escreve Manzoni a Borghi, em 1829 (GAMBACORTI, 2015, p. 65-66) – para obter uma língua viva, que não seja de outra forma livresca e artificial, exercem, todavia, um papel determinante, pelo menos na fase “toscana-milanesa” de esboço, que de *Fermo e Lucia* conduz à edição de 1827. Desde aquele momento, a escolha do florentino de uso vivo “urbano” orientará a escrita do romance na última fase de revisão linguística.

É exatamente a forte presença de fraseologismos no romance e o cuidado com os quais são sistematizados nos contextos mais adaptados da narrativa que favoreceu o trabalho dos lexicógrafos que, desde os anos 40 do século XIX, especialmente depois da saída da edição de 1840, registraram muitos daqueles modos de dizer, dando-lhes, às vezes, a primeira definição oficial. Além disso, nos vocabulários do século XX e nos contemporâneos (em particular, no *GDLI* e no *DELI*), o exemplo de Manzoni é frequentemente citado para documentar um fraseologismo ou retrodatar a sua atestação.

O fraseologismo aqui examinado é *madonnina infilzata*, que Manzoni elabora de maneira original sobre a base de variantes de formas já difundidas na oralidade e atestadas na tradição escrita, sobretudo, toscana. Trata-se de uma expressão da linguagem comum, definida pelos nossos principais dicionários de uso com o significado, com tom irônico e escarnekedor, de “*santarellina, giovane donna (più raram.[ente] uomo o ragazzo) che, negli atteggiamenti e nel comportamento, mostra riservatezza, modestia, pudore, compunzione, per lo più solo apparenti*”⁴. Nos vocabulários históricos, figura como primeira

4 VLIT, v. III (1994), t. 1, s.v. *madonnina*. **O Vocabolario della lingua italiana**, de Nicola Zingarelli, organizado por Mario Cannella e Beata Lazzarini, Bolonha, Zanichelli, 2020, registra a expressão s.v. *madonnina*, com a seguinte definição: “*giovane donna che si atteggia a modello di virtù e non lo è affatto*”, da qual é sinônimo “*santarellina*” (ver também s.v. *infilzato*: “*madonnina infilzata, donna pudica e ingenua solo in apparenza*”). No *Dizionario della lingua italiana*, dirigido por Francesco Sabatini e Vittorio Coletti, Milão, Rizzoli Larousse, 2008, s.v. *madonnina*, lê-se: “*m. infilzata, finta ingenua*”. **O Grande dizionario italiano dell'uso** [ou: *GRADIT*], dirigido por Tullio De Mauro, Turim, Utet, 2007², 8 volumes, vol. IV, registra *madonnina infilzata* entre as poliremáticas de *madonnina* (“*fig., giovane donna innocente e virtuosa o che si atteggia a tale*»), definindo-a “*santarellina*”.

atestação da expressão a de *Promessi sposi*⁵. Manzoni a introduz na edição de 1827, no capítulo XXXVIII, quando dom Abbondio, referindo-se a Lucia, rebate a Renzo:

Taci lì, buffone, taci lì: non rimescolar queste cose; chè, se dovessimo ora fare i conti, non so chi avrebbe a avere. Io ho perdonato tutto: non ne parliamo più: ma me ne avete fatti dei tiri. Di te non mi fa stupore, che sei un malandrinnaccio; ma dico quest'acqua cheta, questa santarella, questa madonnina infilzata, che si sarebbe creduto far peccato a guardarsene (MANZONI, 1954, cap. XXXVIII, §§ 30-31.)

Na edição de 1840, a expressão, além de ser confirmada no capítulo final⁶, é repetida, ainda com referência à jovem, no capítulo XI, onde o narrador se refere aos pensamentos de Perpetua, que reflete sobre a trapaça da tentativa de matrimônio:

Non già che andasse lamentandosi col terzo e col quarto della maniera tenuta per infinocchiare lei: su questo non fiatava; ma il tiro fatto al suo povero padrone non lo poteva passare affatto sotto silenzio; e sopra tutto, che un tiro tale fosse stato concertato e tentato da quel giovine dabbene, da quella buona vedova, da quella madonnina infilzata⁷.

Tal frase, composto pelo nome da *Virgem* e do adjetivo *infilzata*, já era difundido, antes de Manzoni, na oralidade e empregado na tradição escrita, circulando junto a variantes de formas similares, como

- 5 Assim se lê no **Grande dizionario della lingua italiana** [ou: *GDLI*] de Salvatore Battaglia, depois dirigido por Giorgio Barberi Squarotti, 21 volumes, Turim, Utet, 1961-2002, vol. VII (1972), s.v. *infilzato*. Mas cfr. também o **Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quinta impressione** [ou: *V Crusca*], volumes I-XI, Florença, Cellini e C., 1863-1923, vol. VIII (1899), s.v. *infilzato*.
- 6 Ver Alessandro Manzoni, **I promessi sposi (1840-1842)** [ou: *Q*], organizado por Teresa Poggi Salani, Milão, CNSM, 2013, cap. XXXVIII, par. 30-31, ao par. 30: "*Stà' zitto, buffone, stà' zitto: non rimestar queste cose; ché, se dovessimo ora fare i conti, non so chi avanzerebbe. Io ho perdonato tutto: non ne parliam più: ma me n'avete fatti de' tiri. Di te non mi fa specie, che sei un malandrinnaccio; ma dico quest'acqua cheta, questa santerella, questa madonnina infilzata, che si sarebbe creduto far peccato a guardarsene*".
- 7 *Q*, cap. XI, par. 24-25, ao par. 25. No *Fermo e Lucia* e nos *Sposi promessi*, ao contrário, não aparecia a expressão *madonnina infilzata*.

avemaria, santa maria, vergine maria, madonna infilzata (ou *infilata*)⁸. A primeira ocorrência da unidade fraseológica é *avemaria infilzata*, uma forma que circula desde o século XV, e por cada século, até o XIX, no dialeto toscano e em alguns dialetos setentrionais (especialmente, os do Piemonte, os da Lombardia e os da Emília-Romanha)⁹.

O significado original de tal expressão remete à oração do rosário, promovida pelos monges e que se tornou popular no século XIII pela ordem dominicana como forma de devoção mariana, consistindo na repetição contínua de séries de *ave-maria*, intercaladas pelo *pai-nosso*, pelo *glória* e concluídas por litânias, para serem recitadas com o rosário¹⁰. Neste, são enfiadas, isto é, '*colocadas em fios de modo a formar uma série*', as *ave-marias*, ou seja, '*as contas do rosário*', que são debulhadas enquanto se procede na recitação. *Infilzare avemarie* significa, literalmente, '*debulhar rosários*' e a *avemaria infilzata* é, em acepção personificada, quem recita repetidamente as *ave-marias*, tanto que, em sentido figurado, a expressão assume o significado de '*bacchettone, bigotto*'¹¹ (carola).

Exatamente com tal significado metafórico, a expressão *avemaria infilzata* é empregada por Pulci no soneto de paródia religiosa *In principio era il buio, e buio sia* (1474 ca.)¹² e por Aretino na Segunda

8 Mas cfr., no mesmo sentido, também as variantes *monachina infilzata*, registrada amplamente na lexicografia dialetal da segunda metade do século XI, e *anima infilzata*, da qual resulta, entre as primeiras atestações, a da *Comedia di Malpratico*, v. 186, de Francesco Cieco da Ferrara: ver. Alfredo Stussi, **Una "commedia" di Francesco Cieco da Ferrara**, em *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, III, ix, 2 (1979), pp. 603-39, a p. 622.

9 Para uma visão panorâmica das atestações da expressão nos dialetos antigos e modernos, ver Max Pfister – Wolfgang Schweickard, **Lessico etimologico italiano** [ou: *LEI*], Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1979-, vol. III, fasc. 2, pp. 2621-22, s.v. *ave*.

10 Antes de chamar-se *rosario* ou *corona*, o instrumento utilizado para tal oração se chamou *filza* (cfr. *GDLI*, vol. V, s.v. *filza*).

11 Ver *GDLI*, vol. I, s.v. *avemaria*.

12 Trata-se do *Sonetto CXLIV*, que Pulci dirigiu ao amigo Benedetto Dei, depois confluído no *Morgante*, XXVIII, 42.8 (1478): "*In principio era buio, e buio sia. | Hai tu veduto, Benedetto Dei, | Come sel beccon questi gabbadei, | Che dicon ginocchion l'ave Maria! | Tu riderai in capo della via, | Ché tu vedrai le squadre de' Romei | Levarsì le gallozze e gli agnudei | E tornare a cercar dell'Osteria. | Ma il piacer fie di queste capperucce, | E di certe altre ave Marie infilzate, | Che biascion tutto di come bertucce*". O texto do soneto pode ser lido em: FRANCO, Luigi Pulci-Matteo. **Il libro dei Sonetti**, Milão-Gênova-Roma-Nápoles, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1933, pp. 123-24.

Jornada dos *Ragionamenti* (1534)¹³, e continua a ser atestada, até o século XIX, em vários autores¹⁴.

A dupla valência semântica do verbo *infilzare*, que, metaforicamente, significa ‘possuir carnalmente, penetrar sexualmente’, determina o seu emprego na literatura ambígua do século XV e XVI, em expressões obscenas como é, de fato, o caso de *avemaria infilzata*¹⁵. Com o mesmo “duplo sentido”, a partir do século XVI se difunde a variante *santa maria infilzata*, sobretudo na área toscana (lê-se na coletânea de provérbios de Serdonati¹⁶; na *Terza giornata delle novelle dei novizi*, de Fortini (1811, p. 58), um livro de novelas escritas sobre as linhas de *Decameron* de Boccaccio; e nas *Lettere* de Vannozi a Vittori (VANNOZZI, 1608, p. 529), mas também em área setentrional (Chiaraviglio, em uma opereta moral de tom jocoso, emprega-a com significado claramente ambíguo (CHIARAVIGLIO, 1775, p. 78); e a variante *vergine maria infilzata* (na antologia do século XVI de Serdonati e na de Salviati¹⁷).

A partir do século XVIII, às formas compostas pelo nome da notável oração mariana se coloca a variante *madonnina* (e, depois, *madonna*) *infilzata*, usada, pelo menos inicialmente, em textos dramáticos de tom satírico-humorístico e de argumentos eróticos, ou que

13 A expressão aparece na *Seconda giornata del capriccio aretino nella quale la Nanna narra alla Antonia la vita delle maritate*, em Pietro Aretino, *Ragionamento e Dialogo*, organizado por Giorgio Bàrberi Squarotti, Milão, Rizzoli, 1988, p. 61: “Costei che io ti dico giva vestita di bigio; e quella mattina che ella non avesse udite cinque o sei messe, non averia riposato in quel di: ella era una avemaria infilzata, una graffia-santi e una scopa-chiese”.

14 Cfr., entre os outros, Cipriano Verardi, *Vita dell’anima fedele*, Brescia, Marchetto, 1582, p. 32; Girolamo Allè, *La Contritione trionfante*, Bolonha, Ferroni, 1644, p. 79; e a obra *Ieri e oggi ossia I nuovi convertiti*, do cancionero político *La nemesi subalpina ossia Dieci anni di liberalismo in Piemonte*, Turim, Barera, 1838, pp. 202-203.

15 Sobre o uso obsceno do verbo *infilzare*, cfr., entre outros, Jean Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV-XVII siècles)*, 4 tomos, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981. Ver, também, os exemplos de GDLI, vol. VII, s.v. *infilzare*. Mesmo possuindo uma nuance maliciosa e irreverente, a expressão *avemaria infilzata* é empregada também em obras religiosas, de pregadores e moralistas, para indicar uma ‘pessoa apenas aparentemente pia e devota’.

16 Cfr. o banco de dados *Proverbi italiani*, organizado pela *Accademia della Crusca* (<http://www.proverbi-italiani.org>).

17 Cfr. *Proverbi italiani*, cit.

contam traições amorosas: são exemplos disso *La Corneide*, poema heroico-cômico do autor e libretista natural de Livorno, De Gamerra (1781, t. IV, p. 206); *Le nozze deluse*, drama jocoso para música, do bolonhês Tozzi (1776, p. 63); e, sobretudo, o *Poeta di Teatro*, poema tragicômico do florentino Pananti, onde aparece somente na terceira edição, de 1824 (PANANTI, 1824, p. 165).

A *madonnina infilzata* de *Promessi sposi*, ao contrário, mesmo mantendo o tom de escárnio, é privada de significado pesado e, nas palavras de dom Abbondio, que a compara à “*acqua quieta*”, “*santerella*”, é dirigida afavelmente a uma jovem, Lucia, tanto casta à aparência que, como escreve Manzoni, “*si sarebbe creduto far peccato a guardarsene*”, distante, portanto, das figuras femininas das obras literárias acima mencionadas. No capítulo XI da primeira edição, no lugar de *madonnina infilzata*, encontrava-se, em uma ordem diferente de palavras, o lombardismo *quietina*¹⁸, já empregado em dois locais de *Fermo* e *Lucia*, sempre em referência à jovem¹⁹.

Quietino, como diminutivo de *quieto*, era um lexema difundido nos dialetos setentrionais, especialmente, os lombardos (mas que circulava também na área da Emília-Romanha²⁰), com o significado de ‘pessoa pia e casta, frequentemente apenas na aparência’. É registrado pelo Cherubini desde a edição de 1814 como tradução de *avemaria infilzata*, mas *quièttin* entra na nominata do vocabulário milanês apenas a partir da segunda edição (vol. III, 1841)²¹.

18 Cfr. V, cap. XI, §§ 24-25, al § 25: “*e sopra tutto, che un tiro tale fosse stato concertato e tentato da quella quietina, da quel giovane dabbene, da quella buona vedova*”.

19 Cfr. FL, t. II, cap. VI, § 32, onde é dito pela monja de Monza, que responde à Lucia desculpando dom Rodrigo; e t. IV, cap. IX, § 39, onde é dito por dom Abbondio a Lucia e se acompanha a “*briconcella*”, em tom de reprovação amigável. O substantivo *quietina* volta na *Seconda minuta* (os *Sposi Promessi*), t. I, cap. X e t. III, cap. XVIII.

20 Cfr., por exemplo, o **Vocabolario parmigiano-italiano** de Ilario Peschieri, Borgo San Donnino, Vecchi, 1836, s.v. *ave, ave maria*, e o **Vocabolario parmigiano-italiano** de Carlo Malaspina, Parma, Carmignani, 1856, s.v. *ave maria*.

21 Ver CHERUBINI, Francesco. **Vocabolario milanese-italiano**, 2 tomos, Milão, *Stamperia reale*, 1814, t. I, s.v. *avemaria infilzata*, s.v. *morgnin* e s.v. *morgninna*. Para a segunda edição, cfr. F. Cherubini 1839-1843, vol. I (1839), s.v. *avemaria* (“*Avemaria infilzata, fig. Ipocritino. Quietino. Mozzina – e anche Viso di stecco. Mummia*”), e vol. III (1841), s.v. *morgnin*, s.v. *morgninna* e s.v. *ponzèlla* (“*Quietino. Mammamia. Lo stesso che Avemaria infilzata*”), além de s.v. *quièttin* (“*Chètino. Quietino*”). Para a área lombarda, cfr. também Giovanni Battista Melchiori, **Vocabolario bresciano-italiano**, 2 tomos, Brescia, *Tipografia Franzoni e Socio*, 1817, t. I, s.v. *aemaria*: “*Aemaria 'nfilzata. Ipocritino. Quietino. Mozzino*”.

Na passagem à edição do ano de 1840, o lombardismo *quietina* é substituído pela expressão *madonnina infilzata*²², que Manzoni recupera pelo uso vivo precedente, particularmente procurado na última fase de elaboração do romance (não é por acaso que *madonnina infilzata* é introduzida no último capítulo da edição de 1827 e somente com a edição definitiva é replicada no capítulo XI). Porém, o autor a deixa livre de qualquer alusão obscena, de modo a torná-la pronunciável por um pároco e por uma perpétua, e adaptá-la – mesmo com a devida deformação sarcástica – à pureza, à modéstia e à discrição da personagem de Lucia.

Na nova acepção e na forma de diminutivo, *madonnina infilzata*, graças ao romance, começa a difundir-se na oralidade, especialmente nos dialetos setentrionais e no toscano, e a entrar gradualmente na língua comum. A difusão no milanês é confirmada não apenas pelas coletâneas de modos de dizer de Capitani (1842, p. 115) e de Borri Stampa (1856)²³, mas também pela recepção lexicográfica²⁴.

A expressão se difunde, além disso, no toscano, tanto que é sentida, ali também, como local²⁵ e é registrada, por exemplo, nas *Maniere di dire fiorentine* (1856), coletadas por Luigi Matteucci para o *Vocabolario dell'uso fiorentino* de Manzoni²⁶. Em 1870, é inserida

22 Uma marca do lombardismo *quietina* permanece no sintagma *acqua cheta*, introduzido pela Vigésima Sétima e que, com “*santarella*” e “*madonnina infilzata*”, acrescenta-se à sucessão de epítetos com os quais dom Abbondio nomina Lucia.

23 A passagem de Teresa Borri Stampa é citada por **Concetto Del Popolo, Tra sacro e profano. Saggi di filologia varia**, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2014, p. 111, sobre indicação de Ghino Ghinassi (nota 313).

24 A expressão está registrada, por exemplo, no **Vocabolario milanese-italiano coi segni per la pronuncia**, de Francesco Angiolini, Turim-Roma-Milão-Florença-Nápoles, Paravia, 1897, s.v. *di [dire]*, como tradução de *santina*: “*quêla fâcia de santina là me dîs nagòtt de bôn* = quel viso di Madonnina infilzata non mi dà buon bere”.

25 Cfr. Enrico Bianchi, na edição por ele organizada de *Promessi sposi*, Florença, Le Monnier, 1946, cap. XI, onde comenta que a expressão *madonnina infilzata* é “*tutta fiorentina*” (cfr. Poggi Salani, in Q, § 24 nota 45).

26 Cfr. Alessandro Manzoni, **Scritti linguistici inediti II** [ou: *SL II*], organizado por Angelo Stella e Maurizio Vitale, 2 tomos, Milão, CNSM, 2000, t. II, p. 1003. Cfr., também, Nicolò Tommaseo-Bernardo Bellini, **Dizionario della lingua italiana**, Turim, Unione tipografico-editrice, 1861-1879, 4 volumes, vol. III (1869), parte I, s.v. *madonnina*: “*Talvolta iron. [T.] Con quel fare di Madonnina, sapeste!*”.

por Fanfani nas *Voci e maniere del parlar fiorentino*²⁷, e, em 1876, é acrescentada por Rigutini em *Appendice al Vocabolario della lingua parlata*²⁸. Em 1890, é registrada no Giorini-Broglio, o vocabulário de uso destinado à difusão das ideias linguísticas de Manzoni e que dá amplo espaço à dimensão da fala e à fraseologia²⁹. É, então, incluída por Petrocchi entre as vozes correntes na língua viva³⁰ e, enfim, acolhida pela *V Crusca*³¹.

A nova semântica de *madonnina infilzata* remete a uma motivação peculiar e diferente das precedentes. Revela, em particular, a explicação fornecida por Giorgini-Broglio, que, ao identificar a nova origem da expressão no “*portarsi appesa al petto con un cordoncino o nastro la immagine della Madonna*”³², confere-lhe um caráter neutro e pio, adequado à Lucia de Manzoni, e que suplanta o “duplo sentido” das variantes precedentes, que, com o tempo, desaparecem da oralidade³³.

- 27 Cfr. Pietro Fanfani, **Voci e maniere del parlar fiorentino**, Florença, *Tipografia del Vocabolario*, 1870, s.v. *infilzato*.
- 28 Ver Giuseppe Rigutini, **Appendice al Vocabolario italiano della lingua parlata**, Florença, Barbèra, 1876, s.v. *infilzare* (ma cfr. anche s.v. *madonnina*). A expressão não aparecia como lema no vocabulário de Rigutini-Fanfani, de 1875.
- 29 Cfr. Giovanni Battista Giorgini-Emilio Broglio, **Novo vocabolario della lingua italiana**, Reimpressão anastática da edição 1870-1897, Florença, *Le Lettere*, 1979, 4 volumes, vol. III (1890), s.v. *madonnina*.
- 30 Cfr. Policarpo Petrocchi, **Novo dizionario universale della lingua italiana**, Milão, *Fratelli Treves*, 1891, 2 volumes, vol. II, s.v. *madonnina*.
- 31 Cfr. *V Crusca*, s.v. *infilzato*, onde encontram uma única definição as formas *madonna*, ou *madonnina*, *infilzata*. Além disso, a expressão é empregada na literatura posterior a *Promessi sposi* (cfr. *GDLI*, s.v. *infilzato*), tendo, então, a marca manzoniana.
- 32 Cfr. Giorgini-Broglio, vol. III, s.v. *madonnina*. No toscano, a *madonnina*, como diminutivo de *Madonna*, indica a imagem da Beata Virgem (cfr. Tommaseo-Bellini 1861-1879, vol. III, s.v. *madonnina*), e também, no dialeto milanês, la *madonnina*, mesmo tendo uma maior densidade semântica, tem, entre os vários significados, o de imagem da Nossa Senhora (cfr. Cherubini 1839-1843, vol. III, s.v. *madonninna*), significado que possui ainda hoje no italiano.
- 33 Ainda na segunda metade do século XIX, todavia, ao lado da variante *madonnina infilzata*, continua a circular *avemaria infilzata*, empregada, entre outros, pelo escritor piemontês Giovanni Faldella, no livro *A Parigi*, de 1887 (cfr. *GDLI*, s.v. *infilzato*), e, no fim do século, ela aparece no **Dizionario milanese-italiano. Col repertorio italiano-milanese** (1890-1893), de Cletto Arrighi, reedição anastática da segunda edição de 1896, Milão, Hoepli, 1988, s.v. *avemaria*. Hoje, *avemaria infilzata* não é mais de uso comum (não é registrada pelo *GRADIT*, nem pelo Zingarelli 2020).

Com uma motivação diferente, mas com teor religioso análogo, os maiores dicionários etimológicos e históricos explicam a origem da expressão com referência à representação da Nossa Senhora com o coração atravessado por espadas³⁴ (por exemplo, o *DELI* e o *GDLI*)³⁵, e tal explicação prevalece na lexicografia contemporânea, reencontrando-se nos dicionários de uso e especialidades³⁶.

Mantendo a ligação com a tradição, especialmente a poética e a cômica toscana, Manzoni recupera uma expressão nascida na oralidade e, através do romance, a introduz no léxico “canônico”, tornando-a *panitaliana*. A potência literária de *Promessi sposi*, então, contribui para manter tal expressão viva no uso e, com auxílio da lexicografia, a difundir-la no italiano com um novo significado, valorizado pela imagem cândida e casta da personagem de Lucia.

- 34 A imagem de Nossa Senhora com o coração atravessado por espadas está relacionada tradicionalmente à passagem do Evangelho de Lucas, 2, 34-35, no ponto em que Simeão profetiza à Maria: “*Egli è qui per la rovina e la risurrezione di molti in Israele, segno di contraddizione perché siano svelati i pensieri di molti cuori. E anche a te una spada trafiggerà l’anima*». O culto à Nossa Senhora das Dores remonta a 1233, por ação da *Ordem dos Servos de Maria de Florença*. A partir do fim do século XIII, circulam as primeiras imagens da *Addolorata* atravessada por uma ou sete espadas, que representam as setes dores sofridas por Maria em ocasião da Paixão de Jesus. A instituição da relativa festa litúrgica, por sua vez, é introduzida apenas em 1814, pelo papa Pio VII.
- 35 Cfr. Manlio Cortelazzo-Paolo Zolli, **Dizionario etimologico della lingua italiana** [ouvero: *DELI*] [1979-1988], organizado por Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999², s.v. *infilzare*: “*donna che ostenta ingenuità, bontà, candore intemerato, nascondendo spesso un’indole diversa [...] Propr.[iamente] madonnina infilzata è l’Addolorata trafitta, la cui espressione tradizionale è ipocritamente imitata e ostentata*” (a expressão está registrada também como s.v. *madonna*: “*fanciulla che si atteggia a modello di virtù e non lo è affatto*). Evoca a imagem da Virgem das Dores também o *GDLI*, s.v. *infilzato*. No mesmo sentido, cfr. Poggi Salani in: Q, cap. XI, § 25 nota 45: “*la dicitura [...] si ritiene alluda alla raffigurazione tradizionale della Madonna dei sette dolori*”.
- 36 Entre os dicionários de uso que evocam a iconografia da Nossa Senhora das Dores, cfr. *VLIT*, vol. III, t. 1, s.v. *madonnina*, e Zingarelli 2020, s.v. *infilzato* e s.v. *madonnina*. No mesmo sentido, entre os dicionários de modos de dizer, cfr. Carlo Lapucci, **Dizionario dei modi di dire della lingua italiana**, Florença, Valmartina, 1969, e o **Dizionario dei modi di dire della lingua italiana**, organizado por Monica Quartu e Elena Rossi, Milão, Hoepli, 2012, s.v. *madonna*.

REFERÊNCIAS

ALLÈ, Girolamo. **La Contritione trionfante**. Bolonha: Ferroni, 1644.

ARETINO, Pietro. **Ragionamento e Dialogo**. Organizado por Giorgio Bàrberi Squarotti. Milão: Rizzoli, 1988.

AUTOR ANÔNIMO. *Ieri e oggi ossia I nuovi convertiti*. In: **La nemesi subalpina ossia Dieci anni di liberalismo in Piemonte**. Canzoniere Politico. Turim: Barera, 1838, pp. 202-203.

BASSI, Domenico. Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio. **Aevum**, Milão: 1932, VI, pp. 225-74.

BATTAGLIA, Salvatore. **Grande dizionario della lingua italiana**. Turim: Utet, 1961-2002, vol.VII.

CHERUBINI, Francesco. **Vocabolario milanese-italiano**. 2 tomos. Milão: Stamperia reale, 1814, t. I.

CHIARAVIGLIO, Carlo Maria. **Lo Scoglio dell'Umanità, ossia avvertimento salutare alla gioventù per cautelarsi contro le male qualità delle Donne cattive**. Turim: Briolo, 1775.7

DE GAMERRA, Giovanni. **La Corneide**. Livorno: Lapi, 1781, t. IV.

FORTINI, Pietro. **La Terza giornata delle novelle de' novizi**. Siena: Quinza, 1811.

DE CAPITANI, Giovanni Battista. **Voci e maniere di dire più spesso mutate da Alessandro Manzoni nell'ultima edizione de' Promessi sposi**. Milão: Pirotta e C., 1842.

DE MAURO, Tullio. **Grande dizionario italiano dell'uso**. Turim: Utet, 2007, vol. IV.

GAMBACORTI, Irene (Org.). **Manzoni, Tommaseo e gli amici di Firenze**. Carteggio (1825-1871). Florença: Società Editrice Fiorentina, 2015, pp. 65-66 (§§ 81-95).

GHIRARDI, Sabina. La voce delle postille "mute": i notabilia manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi. In: Università degli Studi di Milano (Org.). **I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria**, 2016, I, pp. 131-212.

GHIRARDI, Sabina. Sentori di lingua "toscanomilanese" nei notabilia inediti alla Tancia di Michelangelo Buonarroti il Giovane. In: Università degli Studi di Milano (Org.). **I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria**, 2 (2017), pp. 325-77.

GHIRARDI, Sabina. *La ricerca di una lingua 'viva e vera' per il romanzo: i notabilia manzoniani al Furto di Francesco D'Ambra*. In: **Annali Manzoniani**, n.1, 2018, pp. 92-115.

- MALASPINA, Carlo. **Vocabolario parmigiano-italiano**. Parma: Carmignani, 1856.
- MARTINELLI, Donatella. L'edizione digitale delle postille manzoniane a Plauto: problemi ecdotici. **Ecdotica**, XIV, 2017, pp. 48-88.
- MANZONI, Alessandro. **Opere**. 3 volumes. Vol. III: Scritti linguistici. Organizado por M. Vitale. Turim: Utet, 1990.
- MANZONI, Alessandro. **Tutte le opere**. Organizado por Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti. Milão: Mondadori, 1954, vol. II, t. II, cap. XXXVIII, §§ 30-31.
- MANZONI, Alessandro. **I promessi sposi (1840-1842) [ou: Q]**. Organizado por Teresa Poggi. Milão: CNSM, 2013, cap. XXXVIII, §§ 30-31, ao § 30.
- MELCHIORI, Giovanni Battista. **Vocabolario bresciano-italiano**. 2 tomos. Brescia: Tipografia Franzoni e Socio, 1817, t. I.
- NENCIOCINI, Giovanni. L'incessante itinerario di una "concezione democratica" della lingua. Preâmbulo de **Scritti linguistici inediti**. Milão: Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000, pp. XI-XXVIII.
- PANANTI, Filippo. **Opere in versi e in prosa del dottor Filippo Pananti**. Florença: Piatti, 1824-1825, 3 volumes, vol. I (1824), p. 165.
- PESCHIERI, Ilario; SAN DONNINO, Borgo. **Vocabolario parmigiano-italiano**. Vecchi: Dalla tipografia di Giuseppe Vecchi, 1836.
- SABATINI, Francesco; COLETTI, Vittorio. **Dizionario della lingua italiana**. Milão: Rizzoli Larousse, 2008.
- STUSSI, Alfredo. Una "commedia" di Francesco Cieco da Ferrara. In: STUSSI, Alfredo. **Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia**, IX, 2, 1979, pp. 603-39.
- SCHWEICCKARD, Max; PFISTER, Wolfgang. **Lessico etimologico italiano [ou: LEI]**. Wiesbaden: Ludwig Reichert, 1979, vol. III, 2, pp. 2621-22.
- TOSCAN, Jean. **Le carnaval du langage**. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV-XVII siècles). 4 tomos. Lille: Presses universitaires de Lille, 1981.
- TOZZI, Antonio. **Le nozze deluse**. Viena: Trattner, 1776.
- VANNOZZI, Bonifatio. **Delle Lettere Miscellanee del Sig. B. Vannozzi a G. Vittori**. Roma: Manelfi, 1608.
- VERARDI, Cipriano. **Vita dell'anima fedele**. Brescia: Marchetto, 1582.
- ZINGARELLI, Nicola. **Vocabolario della lingua italiana**. Bologna: 2020.

Francesca Santucci
Università di Genova

**Quanto spera
di campare Giovanni
de Giovanni Giudici:**
notas para uma edição
crítica e comentada

DOI: [10.31560/pimentacultural/2023.97419.7](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2023.97419.7)

“O ANO EM QUE TUDO ACONTECEU”. O PARTICULAR, O UNIVERSAL, O PARTICULAR

É possível fazer um discurso sobre *Quanto spera di campare Giovanni*, um livro de poemas publicado pela Garzanti em 1993, apenas retrocedendo o início em pelo menos quatro anos, ou seja, começando a pensá-lo por volta de 1989. Para Giovanni Giudici – para o mundo inteiro – é um ano repleto de mudanças, que ditarão os contornos da próxima década. “E quando per soccorso di memoria / Otto e Nove – sussurro – *l’anno che Tutto è successo* / Primo pensiero è che anch’io un patatràc / Il mio Ottantanove l’ho appresso”: assim os versos de 1989 (poema que abre a seção *Da Jalta in poi* de *Quanto spera di campare Giovanni*) inscrevem, na estrofe central, o colapso pessoal – privado – de Giudici no arco de um colapso epocal mais amplo.

Mi trovo a Lubecca, al confine tra le due Germanie, nel giorno in cui cadeva il Muro di Berlino, ma l’annuncio non mi sorprese, benché fosse “storico”, in quanto ero distratto da cose personali, private, egoisticamente individuali (GIUDICI, 1995, p. 56).¹

A crise pessoal que esgota Giudici em 1989, bem antes da queda do Muro, levou-o a um período de isolamento em Bassano del Grappa, na Villa San Giuseppe, administrada pelos jesuítas;² um reflexo desse retiro pode ser encontrado em *Fortezza* (Mondadori, 1990). No mesmo ano, entre fevereiro e março, Giudici deixa Milão para retornar à sua terra natal, a Ligúria, onde ficará primeiro no Grazie e, em 1992, ele se mudará para a Serra di Lerici. Reforçando o vínculo com o lugar de origem – com os dados autobiográficos – surge a colaboração (1989-1992) com um histórico jornal genovês, *li Secolo XIX*, para o qual Giudici escreve sobre cultura e sociedade, tornando-se cronista de

1 Giudici, G. **La cosa chiamata poesia em Il riscatto della parola. La testimonianza della poesia**: Giudici, Luzi, Sanguineti, Zanzotto, editado por E. Piovani, G. Porta, San Zeno del Naviglio, Grafo Edizioni 1995, p. 56.

2 C. Di Alesio (editado por), *Cronologia In*: GIUDICI, G., **I versi della vita**, editado por R. Zucco, com um ensaio introdutório de C. Ossola, Milão: Mondadori, 2000, pp. XCII-XCIII.

alguns dos fatos mais dramáticos e urgentes da política interna e externa daqueles anos de cesura.³

Dois polos podem ser identificados tanto na história pessoal quanto na poesia citada: uma emergência do setor privado e, por outro lado, a observação na vanguarda da História de todos. Esses são os dois extremos sob a bandeira dos quais se abre a terceira e última fase da poesia de Giudici. Por outro lado, em 1989, *Prove del teatro* propôs uma crestomatia dos livros anteriores, sugerindo *Salutz* (Einaudi, 1986) como as iniciais de um caminho, no final do livro. Nesta altura, isto é, do livro da *quête* sincrônica e da indeterminação tópica, Giudici se move na direção da (tentativa de uma) recuperação da cronometria, do espaço geográfico e de um personagem com nome próprio - *Giovanni*, já desde o título do livro publicado por Garzanti em 1993: *Quanto spera di campare Giovanni*.

As seções em que a coleção de Garzanti está dividida - o primeiro termo de um efetivo tríplice final, seguido por *Empie stelle* (Garzanti, 1996), *Eresia della sera* (Garzanti, 1999) - parecem sugerir o enfoque progressivo em um destino privado: após a poesia inicial, *Brevi lucignoli* (com o *incipit* sintomático “Que importância dar / À pequena história individual?”, vv. 1-2), encontramos os textos mais abertamente civis de *Da Jalta in poi*, os igualmente amargos de *Il tempo che resta*, e aqui está a mudança em direção à intimidade doméstica da *Casa estrema*, e o ponto de chegada em *Sotto il Vòlto*, com o sabor odonomástico de um trecho que identifique a localidade (perto de La Serra di Lerici) para onde se muda o autor-personagem. De *Jalta* e da forma do mundo ali decidida até o promontório sobre o Golfo de La Spezia, no fim da história e da vida.

In questo caso [nel testo 1989, ndr] inserisco un motivo che appartiene a un grande della nostra letteratura, il tema del rapporto tra la grande storia e le microstorie dei privati cittadini, degli “umili”:

3 MORANDO, S. *Il laboratorio della speranza. Giovanni Giudici collaboratore de “Il Secolo XIX” e de “Il Tirreno” (1989-1992, 1997-2001)*, em *Giovanni Giudici. I versi e la vita*, editado por P. Polito e A. Zollino, La Spezia, Academia Lunigiana de Ciências “Giovanni Cappellini”, pp. 191-213.

Alessandro Manzoni. Il mio '89 fu una piccola storia privata che coincideva con il grande '89. (ORTEN, 1969, p. 56).⁴

Tendo já reconhecido a ação dos *Inni sacri* de Manzoni no livro de 1993,⁵ podemos ampliar a referência aproximando a uma função de Manzoni pelo menos a outra grande ingerência dos primeiros anos da década de 90 acerca do estudo do universal e do particular: *Paradiso* de Dante, cantos que Giudici trabalha para uma redução teatral original – a convite de Federico Tiezzi (*Inferno* e *Purgatorio* atribuídos respectivamente a Edoardo Sanguineti e Mario Luzi) – que será publicada em fevereiro de 1991 e será encenada em março do mesmo ano.⁶

Na exposição publicista do curto-circuito entre a história privada e os “destinos gerais” é interessante citar pelo menos dois exemplos, ambos encontrados nos artigos do “*Il Secolo XIX*”. Em 23 de janeiro de 1990, Giudici assina uma peça intitulada *Per me era il fratello maggiore*, reagindo ao anúncio da morte de Giorgio Caproni transmitido na TV como diante de um luto pessoal, e que, apenas em uma segunda análise, seja inscrito em um evento de caráter público:

Adesso non riesco nemmeno più a ricordarmi da quanto tempo non lo avevo incontrato. Da ieri. Da un secolo. Ho appena distratto gli occhi dal video, l'orecchio dalla voce impersonale che leggeva l'impersonale comunicato: è morto a Roma il poeta Giorgio Caproni. Ho provato l'indefinibile sensazione di uno che si trovi a vivere come fatto privato un evento pubblico: la morte, diciamo, di un fratello maggiore annunciata alla TV. Quasi mi sembra un'indicatezza (una profanazione?) trovarmi a scrivere queste righe, in uno stato d'animo confuso tra quello di chi assolve un compito professionale e quello di chi proclami un lutto

- 4 ORTEN, Jiří. **La cosa chiamata poesia**. Tradução de Giovane Giudici e Vladimir Mikes. Torino: Einaudi, 1969, p. 56.
- 5 Ver BERTONI, Alberto. **Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici**. Castel Maggiore: Book Editore, 2006. p. 116.
- 6 GIUDICI, Giovanni. **Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella. Satura drammatica**, apresentação por F. Brioschi, Genova, Costa & Nolan, 1991; seguido por Id., **Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella**, editado por R. Corcione. Milão: Ledizioni, 2019. Ver também BACIGALUPO, M. **Giudici in scena: "Il Paradiso"**, em *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, “*Hortus. Jornal de poesia e arte*”, 18, segundo semestre, 1995, pp. 142-148.

suo proprio, che forse sarebbe più giusto e più casto racchiudere nel profondo del cuore. (GIUDICI, 1990).⁷

E, inversamente, cerca de um ano depois, uma guerra “ao longe e desconhecida” pode ter importância para um sujeito a ponto de atingi-lo em seus interesses pessoais:

Per molti la notizia è arrivata nelle vesti di un lugubre “buongiorno”: non da radio o Tv, non dal giornale, perché era ancora troppo presto per scendere all’edicola, o forse anche perché, scoccato diciannove ore prima l’attimo, tanto atteso e temuto, della scadenza dell’ultimatum, già si stavano abituando a pensare ad altro che al Golfo.

Non ho difficoltà a confessarlo: per un attimo mi si è bloccato il respiro, come davanti all’annuncio di un qualcosa che mi colpisse nei miei affetti, nei miei interessi personali. Per un momento, insomma, l’angoscia del mondo intero si è trovata a coincidere con la mia trascurabile angoscia, la Storia collettiva con la mia limitata e transitoria realtà individuale.

Da troppo tempo, o forse da sempre, indotti dalla pigrizia o dal semplice egoismo a considerare i grandi eventi collettivi come affari d’altri, distanti da noi una volta chiusa a doppia o triplice mandata la porta di casa o pagato con un effimero sospiro il tributo a una commozione d’obbligo, eccoci dunque portati a percepire questo invisibile punto di contatto, la scintilla del cortocircuito che viene a compromettere, insieme a quella della Grande Persona che si chiama Umanità, anche le nostre piccole sorti. (GIUDICI, 1991).⁸

O fim da história e a experiência do “fim da vida” que Giudici vivencia na oscilação entre o humor negro e a amarga ironia encontra uma perspectiva correlativa por meio de uma galeria de imagens de terminalidade, finitude e falência existencial registradas no livro: vozes dos mortos, de quase mortos, silêncio e funções fáticas questionadores que sondam os possíveis sinais da Linguagem da Poesia, personagem-referente a que Giudici se dirige já em sua segunda fase, aquela que

7 GIUDICI, Giovanni. **Per me era il fratello maggiore**, “Il Secolo XIX”. 23 de janeiro de 1990.

8 GIUDICI, Giovanni. **Ma ora più nulla sarà come prima**, “Il Secolo XIX”, 18 de janeiro de 1991.

encontra uma caracterização nos anos oitenta. A animação civil dos anos 60 e 70 perpassa através do fervor linguístico e, nos anos 90, como síntese de uma busca de forte coerência ideológica, chega-se ao encontro de primeira e segunda fase com uma terceira que as compreenda e as supere, que faça da consciência civil e a religião da poesia o ponto de encontro entre o sujeito e o outro em nome de uma linguagem comum. O nome próprio - Giovanni – identificado e, ao mesmo tempo, confundido entre os outros nomes próprios, o particular no universal.

CALEIDOSCÓPIOS E POESIA. POR ONDE COMEÇAR

Penso al caleidoscopio quando considero la ricchezza, la labilità e, insieme, l'infinita capacità di durare di quel prezioso e fragile e tuttavia sempre rinnovato oggetto di parole che è il poema: per quante volte si torni a leggerlo ognuna sarà come una prima volta, vi troveremo sempre qualcosa di nuovo e diverso, che prima ci era sfuggito e che adesso seduce la nostra attenzione. Il poema si fa conquistare a grado a grado, non ci si illuda di folgorazioni a prima vista: non è il romanzo o il racconto che, letto una volta, si lascia archiviare. E le piccole scosse al poema-caleidoscopio siamo noi, a esso simili nel nostro continuo mutare d'umori e di età, trascorrenti da gioia a tristezza, in compagnia dell'irripetibile giocattolo. (GIUDICI, 2017, p. 61).⁹

Em 1992, é lançado *Andare in Cina a piedi*, uma coleção de escritos sobre poesia, a contrapartida teórica e prosaica dos livros dos anos 90 - e, por vezes, um registro de material vanguardista, ou etiologia dos poemas de 1993.

À dissecação de um possível cronograma - caleidoscópio? - de *Quanto spera di campare Giovanni* emergem as mais variadas vozes e leituras, também coerentes com a trajetória poética de Giudici: das

9 GIUDICI, Giovanni. *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di L. Neri, Milano, Ledizioni, 2017, p. 61.

Confessiones agostinianas para a expressão de uma *distensio animi* que faz do presente o tempo principal do livro¹⁰, a *Tesi di filosofia della storia* de Benjamin ou a uma certa poética proustiana do *rêverie*; da literatura religiosa com Santo Inácio de Loyola e seus *Esercizi spirituali* que fazem da obra sobre a linguagem poética um laico *itinerarium mentis in Deum* até os versos mais místicos de Eliot - um modelo evidente de intertextualidade para o poema homônimo, com o encerramento “*Eu invento esse começo no meu fim*”.¹¹

Uma edição crítica com comentários sobre *Quanto spera di campare Giovanni* deverá partir da sinergia entre o material publicado e o inédito, propondo, de forma metodológica, o mesmo circuito entre o universal e o particular assumido por Giudici como nó poético. A seguir, analisemos os componentes específicos do material encontrado:

Publicados

- a. Artigos publicados durante a gestação do livro de poesia, ou seja, entre 1989 e 1993; em particular, em “*Il Secolo XIX*”, “*l’Unità*”, “*L’Espresso*” e “*La Repubblica*”.
- b. Tradição impressa dos poemas que antecederam a publicação do livro por Garzanti em 1993.

Não publicado

- a. Seis diários pessoais manuscritos, mantidos de 1989 a 1993 (diário duplo em 1990), mantidos no Fundo Giovanni Giudici do Centro APICE da Universidade de Milão.
- b. Planilhas dos poemas individuais e duas provas de coleção encadernadas que fotografam duas fases diferentes de *Quanto spera di campare Giovanni*. Os documentos estão guardados no Fundo Giovanni Giudici do Centro APICE da Universidade de Milão, no arquivo pessoal de Carlo Di Alesio

10 MORANDO, Simona. **Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici**, Pasion di Prato, Campanotto Editore, 2001, p. 123.

11 Ver VERDINO, S. **Annali di poesia italiana 1985-1993**, “Nuova corrente”, XL, 1993, p. 316. Permitam-me referir-me também a: SANTUCCI, F. *Giudici e l’invenzione dell’inizio. Genesi della poesia Quanto spera di campare Giovanni*, “Per leggere”, XX, 39, outono de 2020, pp. 45-76.

(Sarzana), no arquivo pessoal de Rodolfo Zucco (Udine) e no arquivo pessoal de Francesca Santucci (Milão).

- c. Correspondência publicada e inédita em que Giudici fornece informações sobre a construção do livro, ou comunica variantes e envia rascunhos alternativos dos textos a seus correspondentes. Os documentos estão guardados no Fundo Giovanni Giudici do Centro APICE da Universidade de Milão e no arquivo pessoal de Rodolfo Zucco (Udine).

Para efeito de um comentário sobre o livro de 1993, os artigos publicados para “*Il Secolo XIX*” de 1989 a 1992 são de particular interesse, embora já mencionados acima: Giudici, agora um estimado e conhecido membro ativo da cultura italiana, teve a oportunidade de falar em primeira mão sobre o que está acontecendo no mundo, a nível social e político. Algumas das oportunidades de escrita oferecidas pelo jornal de Gênova também serão a experiência de fundo a ser transfigurada e filtrada na poesia. É o que ocorre, por exemplo, no caso de *Ho vissuto il Day-after a San Francisco*, artigo publicado no “*Secolo XIX*” em 20 de outubro de 1989:

Ho vissuto a San Francisco il day-after al quale i geologi hanno già dato un nome. Si chiama Loma Pietra, che è il nome di una montagna a nord di Santa Cruz che è stato l'epicentro del sisma. [...]

Volevo scrivervi subito ieri appena arrivato da Chicago dove alle sette e un quarto di mercoledì sera, già con le valigie pronte per la mattina dopo avevo cominciato a vivere (se così posso dire) il terremoto di San Francisco. Guardavo la tivù, distrattamente, saltando da un canale all'altro in cerca del programma più comprensibile e interessante, quando vedo una scritta a tutto schermo: «Terremoto a San Francisco». Sarà un film, penso subito al terremoto del 1906. Non è possibile, penso, che dovendo io domani volare a San Francisco per leggere poesie davanti a un consesso di colleghi qui convenuti da ogni parte per la stessa ragione, non è possibile (mi dico) che proprio adesso debba esserci il terremoto. Invece è stato possibile, eccome. (GIUDICI, 1989, p. 3).

No poema *Da Jalta in poi* (vv. 71-75), o sujeito narra um sonho com base em algumas imagens vistas na televisão durante sua estadia na América:

IV

Ecco già fatta la poesia – esclama
A San Francisco nel sole del dopoterremoto
Victor al quale narro le mie visioni
Ma io non sono pronto, rispondo, a scriverla
Né forse mai la scriverò tanto la vivo:
[...] (GIUDICI, ano, p. 930).

O núcleo de intersecção, o suporte que segura as notas para a escrita publicitária e os versos de inspiração repentina são identificáveis nas agendas pessoais manuscritas: um suporte entre a fase de elaboração do texto e os esboços, com escritos que oscilam desde as notas de leituras a descrições de sonhos, de provas de versos e traduções a reflexões sobre a poética, muitas vezes em continuidade umas com as outras.

Nas pautas, também é possível observar a criação, o crescimento de algumas obras paralelas ao livro de poesia que, além das publicações já citadas, acompanham *Quanto spera di campare Giovanni* em um caminho coeso. Alguns dos caminhos praticáveis, por exemplo: aquele que coleta as anotações e as anedotas que serão publicadas em *Andare in Cina a piedi* e aquela que desenvolve as reflexões sobre o *Paradiso* de Dante, na perspectiva da reescrita teatral que Giudici realiza para Tiezzi, discutindo a temporalidade do canto e a cisão entre *Dante Viator* e *Dante Auctor*, personagem e autor.

Em *La dama non cercata*, Giudici define seus próprios usos da escrita.¹² Na gênese de um poema, ele reconhece pelo menos três momentos: há uma primeira fase eminentemente manuscrita que consiste em uma nota rápida tirada de cadernos e depois copiada para

12 Id., *Come una poesia si costruisce*, e Id., *Le macchine del poeta*. In: Id., *La dama non cercata*. *Poetica e letteratura*, cit., pp. 56-73 e 149-154.

diários, nos quais Giudici escreve sem levar em conta as datas; uma segunda fase, a decisiva, é aplicada na máquina de escrever e, portanto, datilografada. Na máquina (com o tempo, máquinas de escrever tradicionais, elétricas, eletrônicas vão se sucedendo, até o uso do computador), Giudici trabalha digitando um rascunho em uma folha, para depois retirá-lo e continuar com a inserção de uma nova folha até que chegue ao que lhe parece a redação definitiva. Variantes de manuscrito ou datilografado também são aplicadas ao texto, graças ao uso do corretivo líquido que remove a parte indesejada do texto e permite ao autor digitar na mesma linha, criando um segmento palimpsesto. Em uma entrevista no final da década de 1990¹³, Giudici declara que passou a utilizar exclusivamente máquinas para a composição do texto, saltando a fase manuscrita acima referida, podendo recorrer apenas a notas fugazes em folhas de papel. Esta última afirmação é apenas parcialmente verdadeira: uma primeira prova é dada pela própria existência dos diários do autor examinados neste estudo.

É certo, porém, que nem todos os poemas encontram prova de verso, um primeiro rascunho - ou um segundo - nos diários. De fato, às vezes, pode-se encontrar mencionado o título de uma poesia já composta em outra seção não declarada, ou ler notas que registrem a composição de uma poesia – *in absentia* da mesma – sobre uma dada página do diário.

Mesmo na ausência dos versos, as pautas oferecem um esquema importante para a reconstrução das ocasiões que geraram os textos de *Quanto spera di campare Giovanni*: nos dias 5 e 6 de maio da pauta de 1991, Giudici raciocina sobre Petrarca e o seu soneto; a data - declarada pelo autor - de trabalhar o poema *Sonnet noir* leva um período de tempo que começa em 6 de maio e termina em 18 de junho de 1991. As duas páginas do diário, em que *Sonnet noir* nunca foi

13 Ver D'ORIA, A. G. (editado por), *Giovanni Giudici risponde alle domande: Come è in genere il suo rapporto con i manoscritti? Ha un inedito che ha superato i tempi per Lei "normali" di incubazione e perché?*, "l'immaginazione", n. 98, setembro-outubro de 1992, p. 11; depois, em "l'immaginazione", n. 263, junho-julho de 2011, p. 2.

mencionado, se constituem o ponto de partida para uma leitura desse poema. Às vezes, nas páginas dos diários em que os versos estão fixados, Giudici declara explicitamente na legenda que está transcrevendo de um caderno ou de um pedaço de papel - esses dois suportes de escrita não se encontram no APICE, logo, é um material a ser considerado destruído ou perdido. Na maioria das vezes, isso não acontece, e há como acreditar, portanto, que a nota do diário seja a primeira prova dos versos, segundo um uso que Giudici defende no escrito *Come una poesia si costruisce* (GIUDICI, 1995).

Nem sempre as escrituras na agenda são concluídas, como afirma Giudici, “sem levar em conta a numeração dos dias” (GIUDICI, 1995, p.152). Pode acontecer que o autor escreva sem respeitar a ordem dos dias; nesse caso, muitas vezes indica, antes ou depois da anotação, a data exata. É certo, porém, que há casos em que o autor organiza suas anotações por meio de agendamento, respeitando o espaço cotidiano oferecido pela agenda.

As páginas das agendas ganham ainda mais valor quando entram no sistema com as planilhas digitadas dos poemas por aqueles que, como o próprio Giudici explicou, registram edições e rascunhos com variantes substitutas e anotações manuscritas de caráter meta ou paratextual. A maior parte desse tipo de material preparatório foi doada por Giudici a Rodolfo Zucco no final da década de 1990, em vista da preparação do *Versi della vita* para Mondadori. Um total de 277 documentos são mantidos no arquivo pessoal de Zucco; no arquivo pessoal de Carlo Di Alesio, 98 papéis; no Centro APICE, 33 papéis; no arquivo pessoal de Francesca Santucci, 8 papéis. Dois objetos de extremo interesse para esta pesquisa são os testemunhos da coleção de *Quanto spera di campare Giovanni*, um preservado no arquivo de Zucco [doravante, Z], o outro no de Di Alesio [doravante, DA]. São folhas datilografadas dispostas e encadernadas de acordo com uma ordem diferente da última que foi impressa, acompanhadas de uma nota de fim e índice. Por meio do índice e das ações corretivas

presentes nos respectivos documentos, é possível avançar uma hipótese de datação: Z é certamente uma fase mais próxima do livro de 1993 do que a encontrada em DA.

A última área a ser examinada em consideração a uma edição crítica - bem como para o possível lado hermenêutico - é aquela que diz respeito à correspondência com amigos e leitores de confiança, ao qual Giudici costuma colocar dúvidas ou variantes alternativas.

Em particular, transcrevo uma carta a Rodolfo Zucco, datada de 14 de setembro de 1993, enviada de Milão:

Caro Zucco,

putroppo il tempo vola e il mio libro, come vedo che Lei già sa, esce fra un paio di settimane, comprendendo anche la poesia Il tempo che resta. Comunque la variante definitiva dell'ultimo verso è

Per ignoranza Ignoto

Lei ne faccia pure ciò che vuole. Scusi la brevità ma sono a Milano quasi sempre di passaggio e di fretta.

Bandini sa tutti i miei recapiti e, ciò che più conta, mi tiene al corrente del suo iter. Grazie per tutta la Sua attenzione. Con stima e affetto,

Suo
Giovanni Giudici

O ELEMENTO E O SISTEMA

Introduzir no discurso crítico um livro como *Quanto spera di campare Giovanni* é necessário por vários níveis: a) buscar soluções filológicas - e eu gostaria de dizer filosóficas - para tal repertório vanguardista significa sondar as contingências preparatórias e o sistema genético traçado pelas agendas, entre registros intertextuais, notas paratextuais,

material instaurador, e, por outro lado, racionalizar redações, rascunhos e variantes oferecidos por fichas digitadas, colocando-os em redação discreta e funcional com aquelas fases preliminares mais ou menos relacionadas ao livro, na busca de um método que, a partir do caso particular de Giudici, contemple um horizonte de aplicação mais vasto; b) comentar uma coletânea de 1993 que seja uma releitura e inovação definitiva de uma poética significa reconhecer as mudanças no campo causadas no final do século por um *Spätstil* excepcional; c) raciocinar em termos sincrônicos e diacrônicos sobre os anos 90 na Itália e sobre as ferramentas expressivas – literárias e dramáticas, especificamente – que possibilitaram a execução artística daquele segmento histórico que envolve a construção de um sistema que põe *Quanto spera di campare Giovanni* em diálogo com alguns livros contemporâneos de extrema importância para a trajetória de seus respectivos autores – todos em idade senil, como Giudici – e para a direção assumida pela poesia madura após algumas mudanças políticas de época (pensa-se, por exemplo, na queda dos regimes comunistas europeus, nas novas guerras difundidas em todo o mundo, em processos políticos internos como “*Mani pulite*”) que informam o presente que conhecemos; d) por fim, cuidar dos “papéis de trabalho de cada poema” preservados “sem saber exatamente para que serviria esse papel”¹⁴ nos permite investigar a partir de uma perspectiva privilegiada o que Giudici investigou ao longo de sua vida: como uma poesia se constrói.¹⁵

REFERÊNCIAS

BACIGALUPO, M. Giudici in scena: “Il Paradiso”. Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell’opera. **Hortus. Jornal de poesia e arte**, 18, segundo semestre, 1995, pp. 142-148.

BERTONI, A. **Una distratta venerazione**. La poesia metrica di Giudici. Castel Maggiore: Book Editore, 2001, p. 116.

14 Ibidem, p. 153.

15 Id., *Come una poesia si costruisce* cit.

DI ALESIO, C. Cronologia. In: GIUDICI, G., **I versi della vita**. Editado por R. Zucco com ensaio introdutório de C. Ossola. Milão: Mondadori, 2000, pp. XCII-XCIII.

D'ORIA, A. G. (Edit.). Giovanni Giudici risponde alle domande: Come è in genere il suo rapporto con i manoscritti?, **l'immaginazione**, n. 98, p. 2, setembro-outubro de 1992.

GIUDICI, G. Per me era il fratello maggiore. In: GIUDICI, G. "**Il Secolo XIX**", 23 de janeiro de 1990.

GIUDICI, G. Id., Ma ora più nulla sarà come prima. In: GIUDICI, G. "**Il Secolo XIX**", 18 de janeiro de 1991a.

GIUDICI, G. **Il Paradiso**. Perché mi vinse il lume d'esta stella. Satura drammatica. Apresentação por F. Brioschi. Genova: Costa & Nolan, 1991b.

GIUDICI, G. Id., **Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia**. Roma: editora, 1992.

GIUDICI, G. La cosa chiamata poesia. In: GIUDICI, G. **Il riscatto della parola**. La testimonianza della poesia: Giudici, Luzi, Sanguineti, Zanzotto. Editado por E. Piovani, G. Porta, San Zeno del Naviglio (Brescia): Grafo Edizioni, 1995.

GIUDICI, G. **Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia**, editado por L. Neri. Milano: Ledizioni, 2017, p. 61.

GIUDICI, G. Le macchine del poeta. In: GIUDICI, G. **La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984**. Milão: Mondadori, 1985, pp. 56-73.

GIUDICI, G. Id., Come una poesia si costruisce. In: GIUDICI, G. **La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984**. Milão: Mondadori, 1985, pp. 149-154.

MORANDO, S. Il laboratorio della speranza. Giovanni Giudici collaboratore de "Il Secolo XIX" e de "Il Tirreno" (1989-1992, 1997-2001). In: GIUDICI, G. **I versi e la vita**. Editado por P. Polito e A. Zollino. La Spezia: Academia Lunigiana de Ciências "Giovanni Cappellini", 2016, pp. 191-213.

MORANDO, S. **Vita con le parole**. La poesia di Giovanni Giudici. Pasion di Prato: Campanotto Editore, 2001.

SANTUCCI, F. Giudici e l'invenzione dell'inizio. Genesi della poesia Quanto spera di campare Giovanni. **Per leggere**, XX, 39, outono de 2020, pp. 45-76.

VERDINO, S. Annali di poesia italiana 1985-1993. **Nuova corrente**, XL, 1993.

Francesca Colombi
Università di Genova

Sanguineti
punk rocker:

as notas de um crítico
nos volumes dos
anos noventa

INTRODUÇÃO

O trabalho em relação ao *Sanguineti punk rocker* é uma continuação da pesquisa desenvolvida para a minha dissertação de mestrado, a qual diz respeito à análise das notas de Edoardo Sanguineti nas obras dos *Crepuscolari*, hoje conservadas junto ao Fundo dedicado ao poeta, na Biblioteca Universitária de Gênova (que compreende 25 mil volumes doados pela família e dispostas na sede atual em 2014). O percurso previu, antes de tudo, o mapeamento de cada volume interessado à pesquisa (137 ao todo), uma primeira aquisição de todas as notas e os seus devidos registros em fichas catalográficas. As intervenções encontradas nos livros foram, então, sistematizadas com a produção crítica de Sanguineti sobre os *Crepuscolari*, a fim de encontrar semelhanças entre o glossarista e o ensaísta e, assim, conjecturar a origem das considerações de Sanguineti sobre aquele movimento do início do século XX.

Desse estudo emergiram os modos de glosar peculiares de Sanguineti sobre os textos, os sinais utilizados, os usos particulares do sublinhado, palavras e abreviações; além disso, o principal resultado alcançado pela sobreposição de notas nos livros de propriedade do autor e seus comentários aos *Crepuscolari* consiste em uma igualdade quase perfeita entre as notas sobre Gozzano e Palazzeschi e o aparato crítico que lhes diz respeito¹. Podemos, então, afirmar com segurança que alguns volumes pertencentes a Sanguineti foram um laboratório criativo.

1 São feitas referências às seguintes contribuições críticas: Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milão, Mursia, 1961; Id., *Guido Gozzano*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963; Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966; Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, in *Poesia italiana del Novecento*, Turim, Einaudi, 1969; Guido Gozzano, *Le poesie*, organizado por Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973.

ARGUMENTO DA PESQUISA

O plano de trabalho para o doutorado vale-se do método de trabalho já usado, mas muda o tema com um salto cronológico para o futuro, consistindo em uma análise das intervenções de Sanguineti (notas propriamente ditas, sinais, sublinhados) no interior de alguns livros da sua biblioteca publicados entre 1990 e 2000. De modo particular, a pesquisa pretende ser dirigida a três movimentos literários “de ruptura” do fim do século passado: o *Gruppo 93*, os *Cannibali* e o chamado projeto *Under 25*, que surgiu por mérito de Pier Vittorio Tondelli a partir de três publicações entre 1985 a 1990 (interessa a este trabalho apenas a última, *Papergang*), por ser embrião da corrente de escritura *pulp* (pensemos em autores como Giuseppe Culicchia e Silvia Ballestra); inserem-se também na investigação numerosos ensaios linguísticos e de costume que descrevem a sociedade contemporânea.

A última década do século XX foi, de fato, um período de consideráveis novidades, em cujo seio se consolidaram novas experiências socioculturais características do momento: a inserção das obras ensaísticas se justifica com a presença, sobretudo na narrativa canibal, de elementos temáticos e linguísticos trazidos daqueles âmbitos socioculturais específicos.

A decisão de inserir também este tipo de ensaística se justifica com a pretensão de observar completamente um projeto cultural que, se fosse considerada apenas a narrativa, permaneceria incompleto, encontrando, pois, no agir da atividade editorial a sua manifestação completa. De fato, existem editoras, ou coleções editoriais, nascidas a partir dos fins dos anos oitenta pela necessidade de fazer frente a uma realidade e a um público diversos, que começaram a publicar verdadeiras novidades, tanto do ponto de vista estilístico quanto do ponto de vista conteudístico, tanto em forma de narrativa quanto em forma de ensaio.

Em 1996, graças a Severino Cesari e Paolo Repetti (que vinha da editora independente *Theoria*), nasceu a coleção *Stile Libero* (no início, seção das edições de bolso da editora Einaudi), emanção do lado experimental da editora de Turim. *Einaudi* decidiu, de fato, dar espaço à cultura juvenil e a terrenos de vanguarda, publicando, por exemplo, a antologia *Gioventù cannibale*, Carlo Lucarelli com *Mistero in blu* e Tiziano Scarpa com *Cos'è questo fracasso? Ao mesmo tempo*, a inovadora coleção se moveu também sobre a vertente da ensaística com a publicação, por exemplo, de *Chaltron Hescon. Fenomenologia del cialtronismo contemporaneo*, de Tommaso Labranca.

A editora Castelvechi foi fundada em 1993, com o escopo de colocar no centro das publicações a nova face da realidade, com títulos de narrativa (Aldo Nove, *Woobinda*; Isabella Santacroce, *Fluo*) e de ensaística (*Mind Invaders. Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, de Luther Blisset). O clima novo que aproxima, então, a dimensão literária e a ensaística dirá respeito também à editoria que, com determinadas escolhas de catálogo, faz-se ponto de união entre dois gêneros e meios de difusão dessa atmosfera artística e social.

Sanguineti se interessou muito por esses terrenos de experimentação, seja escrevendo contribuições em jornais (artigos, entrevistas), seja tomando lemas para estudá-los ou para inseri-los nas suas composições da época: por isso, existe um diálogo entre as notas e as contribuições críticas ou poéticas, cuja sondagem é objetivo deste projeto.

O trabalho pretende tanto avaliar a construção do pensamento crítico de Sanguineti em relação aos grupos de vanguarda quanto indagar o Sanguineti lexicográfico e, assim, a possibilidade de uma relação de descendência entre as anotações na página de um volume (seja este de prosa, de poesia, ou uma produção linguística ou ensaística de natureza diversa) e o trabalho de análise das palavras do poeta. De fato, o estudo das palavras pode ter-se realizado seja sobre os volumes literários, com termos insólitos ou de nascimento recente, seja sobre obras de gramáticos e históricos da língua, assim como

sobre aquelas que narram as modas das novas gerações e os novos fenômenos culturais e de costumes (o *rap*, por exemplo, gênero musical que, inclusive, deu título a uma obra escrita por Eduardo Sanguineti e Andrea Liberovici).

Os lugares de destino das atividades de Sanguineti são certamente os suplementos do *Grande dizionario della lingua italiana*, de Salvatore Battaglia (o primeiro, de 2004, composto por dois volumes para um total de 1105 páginas (SANGUINETI, 2004); o segundo, de 2009, composto por um único volume de 900 páginas (SANGUINETI, 2009), e as fichas catalográficas conservadas no *Centro Studi Interuniversitario di Torino "Edoardo Sanguineti"*. Este, nascido da colaboração da Universidade Estatal de Milão e das universidades de Gênova, de Turim e de Salerno, inaugurado em 2020 e situado no Departamento de Ciências Humanas da Universidade de Turim, contém 70 mil fichas lexicográficas, além de uma pluralidade de outros documentos referentes ao poeta (como a monografia de graduação, recortes de jornais, vídeos etc.). Dizia-se que "*o ofício secreto (mas, agora, não mais tanto) de Edoardo Sanguineti é o de um lexicomaniaco' (definição sua). Um ofício-paixão, criado fichando textos e vasculhando nos dicionários*"; assim, um estudo que sonda o *backstage* do autor, levando-o à sua notável produção, é capaz de retroceder até as raízes do profícuo zelo do ensaísta e do linguista.

Sanguineti tinha em si múltiplas figuras de intelectual: do dramaturgo ao romancista, do cinéfilo ao lexicógrafo, do poeta ao ensaísta; e a mistura desses pontos de vista heterogêneos leva o leitor a uma bifurcação e a mil diferentes sugestões, como afirma, inclusive, Clara Allasia, no seu "*La testa in tempesta": Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico* (ALLASIA, 2017).

Além dos volumes, no Fundo Sanguineti estão conservadas à parte os chamados *envelopes*, que contêm todos os materiais (páginas de jornais, folhetos com anotações manuscritas ou datilografadas, cartas, cartão de visita, convites para congressos, catálogos de amostras) antes

presentes nos livros e depois retirados e colocados à parte. Esse tipo de documentação também tem grande importância para a compreensão global das anotações em pé de página e deve ser submetido ao mesmo tratamento dos livros: catalogação em fichas diferentes daquelas reservadas às obras, posta em relação com a escrita de Sanguineti sobre o tema e pesquisa de possíveis relações de filiação.

ESTADO DA ARTE

Ao fenômeno das anotações apenas recentemente foi dedicada uma atenção apreciável por parte dos estudiosos, os quais, percebendo a relevância da atividade de anotação em respeito à produção contemporânea e posterior de um escritor, dirigiram, de maneira mais aprofundada, os seus esforços em direção à escavação nas bibliotecas de cada autor.

Há importantes estudos que testemunham a atual vivacidade da pesquisa em torno das anotações, a partir do estudo sobre o *Virgilio Ambrosiano*, de Francesco Petrarca, realizado por Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa e Marco Petoletti (PETRARCA, 2006), ou o estudo sobre Angelo Poliziano, organizado por Alessandro Daneloni e publicado em revista (DANELONI, 2005).

As reflexões principais sobre Tasso são, por sua vez, articuladas em quatro diferentes produções: a análise das notas do autor sobre dois proeminentes comentários à *Poética* aristotélica do Renascimento, aos cuidados de Maria Teresa Girardi, Marina Virgili e Simona Miano para as *Edizioni dell'Orso* (TASSO, 2009), os artigos de Anna Maria Carini e de Guido Baldassari sobre as notas *barberiniani* do autor do século XIV (CARINI, 1960) e a contribuição do mesmo Guido Baldassari sobre as anotações de Tasso em Leningrado (BALDASSARRI, 1985).

Um outro livro de grande relevância neste contexto é, sem dúvida, *Nel laboratorio di Alessandro Tassoni: lo studio del Furioso e la pratica della postilla*, de Luca Ferraro, editado por Franco Cesati, em 2018. Do exterior, fundamentais contribuições sobre as bibliotecas de Voltaire e Beckett nos chegam por meio de Natalia Elaguina, com o *Corpus des notes marginales de Voltaire: le projet et sa réalisation* (ELAGUINA, 2003), e por meio de Dirk Van Hulle e Mark Nixon, com o volume *Samuel Beckett's Library* (HULLE; NIXON, 2013).

Edoardo Barbieri e Giuseppe Frasso, no início do novo milênio, deram vida à intervenção *Libri a stampa postillati* (BARBIERI; FRASSO, 2004), na qual realizaram um intenso *excursus* de volumes dotados de glosas dos séculos XV e XVI, a fim de sustentar a abrangente presença de anotações nos textos do período e sublinhar a sua importância à luz das pesquisas sobre o argumento nascidas havia pouco.

O autor moderno que mais do que qualquer outro foi e ainda é submetido a estudos inerentes ao seu ofício de anotador é Manzoni. Nos anos entre a primeira escrita do romance e a publicação da edição de 1827, Manzoni leu os oito volumes do *Vocabolario della Crusca*, do veronense Cesari, e neles inseriu notas de pé de página (tais intervenções foram editadas e estudadas por Dante Isella) (MANZONI, 2005). As anotações em Manzoni são tão significativas e prolíficas que, no âmbito do projeto *PRIN Manzoni Online: carte, libri, edizioni, strumenti* (guiado por Giulia Raboni e fruto da colaboração entre a Biblioteca Nacional Braidense, a Universidade de Parma, a Estatal de Milão, a de Bolonha, a de Pavia e a de Losanna), foram digitalizadas e catalogadas notas de Manzoni em centenas de livros.

O trabalho já realizado, ao lado das aquisições de Isella, é representado, de modo particular, pelas *Postille di filosofia*, aos cuidados de Donatella Martinelli (MARTINELLI, 2002), por *Il dialogo con gli storici dei Longobardi. Postille manzoniane edite e inedite*, de Isabella Becherucci (BECHERUCCI, 2002), e pelo mais recente *L'edizione digitale delle postille manzoniane a Plauto: problemi ecdotici* (MARTINELLI, 2017, p. 48-88).

Um outro projeto PRIN extremamente relevante no âmbito do estudo das notas é o que foi iniciado em 2017 e intitulado *Amargine. Archivio digitale dei libri postillati di poeti italiani del secondo Novecento*, no qual estão envolvidas as universidades de Gênova, de Turim e de Pavia e tem o objetivo de recensear, catalogar e digitalizar as notas dos fundos de autores, entre os quais estão Giorgio Caproni, Edoardo Sanguineti, Franco Fortini, Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Elio Pagliarini, Vittorio Sereni. A digitalização das anotações deverá resultar em um portal *open access* realizado para explorar um fenômeno ainda pouco investigado, mas rico de potencialidade, pois, na segunda metade do século XX, a escrita poética é de primeiríssimo plano, e os poetas deste período estão embebidos de cultura interdisciplinar, misturando diferentes discursos nas suas produções.

O projeto nasce daquela que é a atual situação em torno do estudo da anotação de autor na segunda metade do século XX, na qual se podem citar as atividades de pesquisa de Fabrizio Miliucci (com uma contribuição sobre notas nos volumes de Mario Luzi) e Elisa Donzelli sobre Giorgio Caproni (DONZELLI, 2016), de Federico Milone sobre Alfredo Giuliani (em particular, sobre o arquivo do autor do *Fundo de Manuscritos de Pavia*) (MILONE, 2013), de Luca Lenzi sobre Franco Fortini (LENZINI, 2013), de Cetta Petrollo sobre Elio Pagliarini (PETROLLO, 2014) e de Antonio Terreni e Giovanni Turchetta sobre Antonio Porta (TERRENI; TURCHETTA, 2012), para dar alguns exemplos. Ao lado destes, pode certamente ser citado o trabalho de Andrea Cortellessa e Giorgio Patrizi sobre o *Fundo Gadda* à Biblioteca do Bucardo (CORTELLESSA; PATRIZI, 2001). Para exprimir, então, o apreciável interesse suscitado pelo estudo das anotações e das informações nelas contidas, pode-se falar do *Catalogue of Books with Manuscript* da *British Library*, que compreende todos os volumes com anotações que fazem parte da coleção da livraria londrina.

O meu projeto de análise dos volumes anotados por Sanguineti leva em consideração aquele que é hoje o estado dos trabalhos sobre

os argumentos no centro da pesquisa. O projeto *Under 25* – que foi uma criação de Pier Vittorio Tondelli, o qual tinha como fim a promoção da escritura juvenil dos fins dos anos oitenta e noventa através de três antologias: *Giovani Blues* (1985), *Belli e perversi* (1988) e *Papergang* (1990), no qual apareceram Giuseppe Culicchia (autor de *Paso doble*) e Silvia Ballestra (autora de *Compleanno dell'iguana*) – tem, atualmente, como texto de referência *Laboratorio "Under 25". Tondelli e i nuovi narratori italiani*, de Antonio Spadaro (Parma, Diabasis, 2000).

O Gruppo 93, que nasceu em 1989 e encerrou a sua atividade em 1993 devido ao desejo programático de derrubar os «63» da Neoavanguardia literária, não era um movimento coeso, tanto que se prestava melhor à definição de “laboratório coletivo” literário, e continha dentro dele diferentes experiências e nomes (às vezes unidos pela vontade de colocar no centro as razões sociais da literatura): de Renato Barilli a Tommaso Ottonieri, de Gabriele Frasca a Franco Cavallo e Rossana Campo, para citar alguns; neste grupo há publicações com relatos das seis conferências realizadas entre Milão, Gênova, Siena e Região da Emília entre 1989 e 1993, e outras que contêm discussões em torno desse grupo de autores. São elas: a obra organizada por Filippo Bettini e Roberto Di Marco intitulada *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, publicada por Synergon em Bologna em 1993; o volume organizado por Anna Grazia D’Oria, *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa* (D’ORIA, 1993); as atas *63/93. Trent’anni di ricerca letteraria, Convegno di dibattito e di proposta*, de Elytra e Reggio Emilia, 1995, e *Gruppo 93. L’antologia poetica*, publicada pela Zona, em Civitella val di Chiana-Arezzo em 2010, e organizada por Angelo Petrella.

Um outro elemento da pesquisa diz respeito aos escritores *Cannibali* (entre os quais, Aldo Nove, Niccolò Ammaniti e Isabella Santacroce), reunidos pela mídia no interior do mesmo grupo, cujo nome foi tomado pela antologia *Gioventù Cannibale*, de 1996, organizada por Danielle Broli. A propósito dessa antologia, Daniele Luttazzi afirmou:

Foi uma antologia profética: intelectuais como Mauri e Guglielmi a criticaram porque, segundo eles, continha uma narrativa distante da realidade italiana. Depois de alguns meses, a Itália conheceu os casos do monstro de Florença, o *serial killer* da Ligúria, de Erika e Omar, dos satanistas lombardos etc. Os artistas têm as antenas e sentem antecipadamente aquilo que está para chegar (LUTTAZZI, 2007, p. 328).

Os *Cannibali*, pelo seu realismo cru e feroz, receberam o rótulo *pulp*. Esse grupo dos anos noventa pode ostentar atentas críticas que devem ser consideradas para aproximar-se à corrente. Há, de fato, artigos (alguns destes são: Sebastiano Vassalli, *Giovani scrittori che orrore*, em *Corriere della Sera*, 26 de outubro de 1996; Vittore Baroni, Alda Teodorani, in *Pulp*, julho-agosto de 2003; Alessandro Mezzena Lona, *Io, Alda, scrittrice maledetta*, em *Il Piccolo*, 24 de dezembro de 1996; Bruno Ventavoli, *Pulp romanzo. Figli di Pasolini, fratelli di Tarantino*, em *Tuttolibri*, 23 de março de 1996; Roberto Barbolini, *Ma tu stai coi cannibali o i selvaggi?*, em *Panorama*, 24 de outubro de 1996), mas também livros, como aqueles de Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, publicado em 1999 por CLUEB, *La narrativa italiana degli anni Novanta* (Sesto San Giovanni, Meltemi Editores 2004), de Elisabetta Modello, e *Italian Pulp Fiction: the New Narrative of the Giovani Cannibali Writers* (Rosemont Publishing Co., 2001), organizado por Stefania Lucamante.

OBJETIVOS E CONCLUSÕES

Os objetivos da pesquisa, em poucas palavras, são, portanto: a criação de uma catalogação das notas nos livros da biblioteca de Sanguineti publicados entre 1990 e 2000, e a descoberta das relações entre a escrita privada e a escrita pública, para encontrar as fontes e as inspirações da qual nasceu a crítica de Sanguineti.

Os livros anotados de Sanguineti nos permitem ter informações que não poderíamos ter de outras formas e têm uma atrativa insólita, pois há muitos elementos diferentes unidos por uma única pena. Sanguineti, com as suas notas, deixou-nos importantes indícios sobre o seu trabalho; abrir os seus livros não é um gesto prático de puro estudo de palavras, um capricho de especialistas: é entender um comportamento, é reconstruir uma história, é encontrar um pensamento.

REFERÊNCIAS

ALLASIA, Clara. **La testa in tempesta**. Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico. Novara: Interlinea, 2017.

ALSTON, Robin Carfrae. (Org.) **Books with manuscript**. A Short Title Catalogue of Books with Manuscript Notes in the British Library Including Books with Manuscript Additions, Proofsheets, Illustrations, Corrections, with Indexes of Owners and Books with Authorial Annotations. London: The British Library, 1994.

ATTI 63/93. Trent'anni di ricerca letteraria, Convegno di dibattito e di proposta. Reggio Emilia: Elytra, 1995.

BALDASSARRI, Guido. **La biblioteca del Tasso**. I postillati "barberiniani". I. Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio. Bergamo: Centro di Studi Tassiani, 1960.

BALDASSARI, Guido. Postillati tassiani a Leningrado. In: **Studi tassiani**, XXXIII, pp.107-109, 1985.

BARBIERI, Edoardo; FRASSO, Giuseppe. Libri a stampa postillati. Atti del colloquio internazionale, Milão, 3-5 maio 2001. in **Aevum**, Milão: LXXVIII, n. 3, set.-dez. 2004.

BARBOLINI, Roberto. Ma tu stai coi cannibali o i selvaggi?. In: **Panorama**, 24 out. 1996.

BARONI, Vittore. Alda Teodorani. In: **Pulp**, jul.-ago. 2003.

BECHERUCCI, Isabella. Il dialogo con gli storici dei Longobardi. Postille manzoniane edite e inedite. In: **Per leggere. I generi della lettura**, n. 3, pp. 101-127, 2002.

BETTINI, Filippo. La nostalgia dell'avanguardia e Un'officina per costruire la "poesia-pensiero". In: **l'Unità**, segunda-feira, 29 abr. 1991, p. 14.

BETTINI, Filippo. (*L'intervento*). Letizia Paolozzi, Poeti, anzi scienziati. In: **l'Unità**, edição, página inicial e final, 28 maio 1993a.

BETTINI, Filippo; MARCO, Roberto di (Org.) **Terza ondata**. Il nuovo movimento della scrittura in Italia. Bolonha: Synergon, 1993b.

BROLLI, Daniele (Org.) **Gioventù cannibale**. Torino: Einaudi, 1996.

CARINI, Anna Maria. I postillati "barberiniani" del Tasso. In: **Studi tassiani**, XI, página inicial e final, 1960.

CORTELLESSA, Andrea; PATRIZI, Giorgio (Org.) **La biblioteca di Don Gonzalo**. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo. Roma: Bulzoni, 2001.

D'ORIA, Anna Grazia (Org.). **Gruppo 93**. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Lecce: Manni, 1993.

DANELONI, Alessandro. Due libri postillati del giovane Poliziano. In: **Studi medievali e umanistici**, n. 3, n.9-28, 2005.

DELL'AQUILA, Michele. Manzoni e i vocabolari. In: **Italianistica: Rivista di letteratura italiana**, v. 16, n. jan.-abr. página inicial e final, 1987.

DONZELLI, Elisa. **Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi, incontri nella poesia del Novecento**. Venezia: Marsilio, 2016.

ELAGUINA, Natalia. Corpus des notes marginales de Voltaire: le projet et sa réalisation. In: **Revue Voltaire**, n. 3, página inicial e final, 2003.

FERRARO, Luca. **Nel laboratorio di Alessandro Tassoni**: lo studio del Furioso e la pratica della postilla. Fireze: Franco Cesati Editore, 2018.

FIORI, Antonella. **Anni senza cuore**. In: **l'Unità**, edição, segunda-feira, 22 jun. 1992, p. IV.

FRASSO, Giuseppe. Libri a stampa suggeriti da un catalogo. In: **Aevum**, Milano: LXIX, n.3, set.-dez. 1995, p. 617-640.

HULLE, Dirk Van; NIXON, Mark. **Samuel Beckett's Library**. New York: Cambridge University Press, 2013.

LENZINI, Luca. **Un'antica promessa**. Studi su Fortini. Macerata: Quodlibet, 2013.

LONA, Alessandro Mezzena. Io, Alda, scrittrice maledetta. In: **Il Piccolo**, 24 dez. 1996.

LUCAMANTE, Stefania (Org.) **Italian Pulp Fiction: the New Narrative of the Giovani Cannibali Writers**. Madison Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, London: Associated University Presses, 2001.

LUTTAZZI, Daniele. **Lepidezze postribolari, ovvero Populorum Progressio**. Milão: Feltrinelli, 2007.

MANZONI, Alessandro. **Postille al Vocabolario della Crusca**. Organizado por Dante Isella. Milão-Nápoles: Ricciardi, 2005.

MARTINELLI, Donatella (Org.) Postille di Filosofia. **Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni**. V. 20. Milão: Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2002.

MARTINELLI, Donatella. L'edizione digitale delle postille manzoniane a Plauto: problemi ecdotici. In: **Ecdotica**, n. 14, 2017, pp. 48-88.

MILIUCCI, Fabrizio. Nella biblioteca di Giorgio Caproni. Note a margine e segni di lettura dei volumi luziani. In: **Paragone**. Anno LXV, n. 111-112-113, p. 111-113, fevereiro-junho de 2014.

MILONE, Federico. **L'archivio di Alfredo Giuliani al Fondo Manoscritti di Pavia**: ricognizione ed esplorazioni fra le carte e i libri. Novara: Interlinea, 2013.

MONDELLO, Elisabetta (Org.). **La narrativa italiana degli anni Novanta**. Emilia Romagna: Booklet Milano, 2004.

ONOFRI, Sandro. Gli scrittori contemporanei entrano nei programmi: come insegnarli? Parla Edoardo Sanguineti. In: **l'Unità**, edição, sexta-feira, 15 nov. 1996, p. 3.

PETRARCA, Francesco. **Le postille del Virgilio Ambrosiano**. Organizado por Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa e Marco Petoletti. Roma-Padova: Antenore, 2006.

PETRELLA, Angelo (Org.) **Gruppo 93**. L'antologia poetica. Civitella val di Chiana-Arezzo: Zona, 2010.

PETROLLO, Cetta. Elio Pagliarani, i libri e le biblioteche: omaggio a Elio Pagliarani. In: **Accademie e Biblioteche d'Italia**, n. 7, n.s., n. 3-4, 2012.

PETROLLO, Cetta. Un discorso sulle biblioteche: la biblioteca di Elio Pagliarani. **il Verri**, n. 55, página inicial e final, giugno 2014.

PEZZAROSSA, Fulvio. **C'era una volta il pulp**. Corpo e letteratura nella tradizione italiana. Bologna: CLUEB, 1999.

POLVERONI, Adriana. L'okkupazione letteraria. In: **l'Unità**, edição, quarta-feira, 1 fev. 1995, p. 6.

SANGUINETI, Edoardo. "Vi presento il gruppo 93". Entrevista de Letizia Paolozzi. *In: l'Unità*, edição, 31 mar. 1993, p. 18.

SANGUINETI, Edoardo. **Atlante del Novecento italiano**. Organizado por Erminio Risso. Lecce: Manni, 2001.

SANGUINETI, Edoardo. "La letteratura è un gioco che può ancora scandalizzare". Entrevista de Francesco Prisco. *In: Il Sole 24 ORE*, edição, página inicial e final, 11 ago. 2006.

SPADARO, Antonio. **Laboratorio "Under 25"**. Tondelli e i nuovi narratori italiani. Parma: Diabasis, 2000.

TASSO, Torquato. **Postille** (P. Vettori, Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetarum; A. Piccolomini, Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele). Organizado por Maria Teresa Girardi, Marina Virgili e Simona Miano. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2009.

TERRENI, Alessandro; TURCHETTA, Giovanni. **Mettersi a bottega**: Antonio Porta e i mestieri della letteratura. Atti del convegno, Milano, 10 dez. 2009. Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2012.

VASSALLI, Sebastiano. **Giovani scrittori che orrore**. *In: Corriere della Sera*, 26 out. Página inicial e final, 1996.

VENTAVOLI, Bruno. **Pulp romanzo. Figli di Pasolini, fratelli di Tarantino**. *In: Tuttolibri*, Página inicial e final, 23 mar. 1996.

Monica Ramò

Université Côte D'Azur –
Università degli Studi di Genova

Giuseppe Conte.
Non finirò
di scrivere sul mare:
natureza, beleza, mito...

Conte é um dos maiores poetas do panorama literário italiano.¹ A sua relação privilegiada com o mar é, antes de tudo, ligada à sua biografia. Ele nasce em Porto Maurizio (Imperia), uma cidadezinha de frente para o Mar da Ligúria. Por motivos de estudo e de trabalho, passou vários anos na Lombardia, em Milão, e, depois, em Turim. Quando retorna à Ligúria, por volta de 1973, redescobre toda a potência vital e simbólica do mar e, desde então, mantém uma relação cotidiana com ele. “*Lo spio, lo adoro, lo contemplo, lo interrogo*”,² declara Conte.

Essa relação com O mar se evidencia nos seus romances e na sua poesia. Ele viaja muito, mas jamais deixa as cidades marítimas: vive entre Imperia e Nice, onde mora por 15 anos, e agora reside a San Remo. Por que, escreve nos seus versos:

- 1 Aqui, uma pequena biografia: Giuseppe Conte inicia a sua carreira de poeta nos anos sessenta. Desde o seu exórdio, consegue conquistar a crítica (por exemplo, Pietro Citati publica *L'Oceano e il Ragazzo*. Milão: Rizzoli. BUR, 1983 [depois, Milão: TEA, 2002; depois in: Idem. *Poesie 1983-2015*. Milão: Oscar Mondadori, 2015, pp. 3-83], a sua terceira coletânea, e Italo Calvino a resenha [CALVINO, Italo. *Un poeta per Diana. la Repubblica*, 12 de janeiro de 1984, agora in: Idem. *Saggi 1945-1985*. BARENGHI, Mario (org.). Tomo primeiro. Milão: Meridiani Mondadori, 1995, pp. 1049-1052]) e o público, além de obter um grande prestígio pessoal. Colaborou como autor em programas da RAI. Escreveu numerosas obras ensaísticas, teatrais e narrativas. Escreveu o prefácio e/ou traduziu obras de Walt Whitman, Adonis, Rabindranath Tagore, Jacques Prévert, Pablo Neruda, Serge Rezvani, Juan Gelman, Juan Uslé, William Blake, Percy Shelley, D. H. Lawrence, Victor Segalen e organizou diversas antologias poéticas. Desde 1984, colabora para revistas culturais, semanais, como *Mercurio* (suplemento cultural de *Repubblica*), *Panorama*, *La Lettura* do *Corriere della Sera*, e jornais, como *La Stampa*. Desenvolve atividade jornalística: escreve como comentarista em *Il Secolo XIX* e como crítico literário em *Il Giornale* no campo da crítica literária e, em particular, da poesia. Em 1994, guiou a ocupação pacífica de *Santa Croce*, em Florença, de cujo adro pronunciou um discurso para o renascimento civil da poesia, recebendo mensagens de adesão de todas as partes do mundo. Em 1995, no *Teatro Filodrammatici di Milano*, inaugurou oficialmente, com Stefano Zecchi e Tomaso Kemeny, o movimento do *Mitomodernismo*, que, desde aquele ano, busca lançar novamente os temas do mito e da beleza. Em 2009, foi indicado pelo *Pen Club* ao Prêmio Nobel. Giuseppe Conte recebeu inúmeros prêmios, entre os quais, na Hungria, em 2015, junto a Charles Bernstein, o prêmio *Janus Pannonius*, hoje o mais importante prêmio no mundo dedicado à poesia. Realizou conferências no *Collège de France*, em muitas universidades, e *poetry-reading* em trinta e três países do mundo, do Peru à Jordânia, do Canadá à Índia, e as suas obras foram traduzidas em árabe, francês, inglês, russo, catalão, gaélico e, recentemente, em novembro de 2020, foi publicado o seu último romance, *I senza cuore*, em estoniano. (CONTE, Giuseppe. *I senza cuore*. Milão: Giunti, 2019; depois, Idem., *Südametud*. Tradução de Eda Ahi. Tallinn. Estônia: Argo Publishers, 2020).
- 2 BACCARINI, Irene. **Nel sole, nel mare, nel verbo. Entrevista a Giuseppe Conte**, em “*Sin-cronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero*”, 24, julho-dezembro de 2008, p. 96.

*Non ci si può mai troppo allontanare
da te, padre, madre, mare.
Possiamo credere di farlo, noi umani sventati,*

[...]

*Ma pianure e colline dai declivi alberati,
steppe desolate, vette di montagne
altissime non ti possono negare
e nascondere.
Arrivano dovunque le tue onde.*

[...]

*Sei tu, è per tuo decreto
che nasce in noi la volontà di conoscere
e ogni rovente fame di infinito.*

(CONTE, 1983-2015, p. 365-366).³

O livro que contém o trecho citado é grandioso, corajoso e, no seu interior, como lemos nos últimos versos, conflui toda a busca interior do poeta iniciada há cerca de quarenta e cinco anos. O mar é o fio condutor. O mar real e o mar fantástico, das mitologias e das visões, que não pode ser morto pela avidez e pela violência do homem. O mar é símbolo da profundidade, da complexidade, da tempestuosidade da alma humana. Para quem acredita que existe uma corrente de energia espiritual que chamamos de ser humano. O mar representa “*un'immagine di forza, di libertà, di continuo pulsare della vita, di varietà di immagini e di bellezza*”.⁴ O mar apresenta aspectos diferentes se é observado durante a manhã ou durante a tarde, nos dias nublados ou serenos.⁵

3 CONTE, Giuseppe. **E ogni rovente fame di infinito**. In: *Idem. Poesie 1983-2015*. op. cit., p. 365-366. Depois, inserida na antologia **Non finirò di scrivere sul mare**, pp. 23-24.

4 CONTE, Giuseppe. *Intervento*. In: AA.VV. **Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole**. Parma. Pratiche, 1981, p. 167.

5 Conte não decide escrever poesias sobre o mar, elas nascem destas imagens que o fascinavam e ainda o fascinam. Conte diz: “*L'ispirazione per una poesia mi arriva improvvisa e veloce, inchiodandomi a una parola o a una immagine: mi prende quasi fisicamente, con una tensione che sento spesso somatizzarsi in un dolore alla nuca. Spesso è il coniugarsi anomalo di un suono e un senso, di una visione e di un pensiero.*”. BRULLO, Davide. *Non sarò à la page, ma non me ne frega niente. In una società che io trovo abietta, continuo a lavorare come se dovessi sfidare il mondo: dialogo con Giuseppe Conte*. Pangea.news, 6 de junho de 2019, em: <http://www.pangea.news/giuseppe-conte-intervista-su-romanzo-poesia-politica/>. Consultado em: 4 de setembro de 2020.

A presença do mar é total na última antologia de Conte. Verdino lembra que “è dai tempi, lontani, del Montale di Mediterraneo (*negli Ossi*) che non si leggeva, mi pare, un poema sul mare in lingua italiana”.⁶ Já pelo título, entendemos por que o livro de Conte é um atestado de fidelidade a si mesmo e ao interlocutor eletivo, o mar, e junto seja como uma reivindicação de liberdade, isto é, de seguir a estrada quase solitária que escolheu, há décadas, para a própria poesia.⁷ Giorgio Ficara, na introdução do volume *Poesie* (1983-2015), sublinhava exatamente a situação singular de Conte, porque este poeta, que frequentemente canta em plena voz, fiel a uma ideia de poesia e a uma função do poeta que pareceria não afetada pelas difidências, pelas reticências e pelas diminuições típicas do século XX, leva consigo um sistema de relações opositivas e de contraste que lhe marcam o pleno pertencimento ao próprio tempo. “Come scrivere fuori del Novecento”,⁸ notava, então, Ficara, “come dire la verità su un albero, sul mare, sull’intimo abisso di noi stessi, orfani dei nostri padri dissuasori, liberi dalla loro influenza ma anche impoveriti dalla mancanza di questa loro influenza?”.⁹

O mar é símbolo da dinâmica da vida porque tudo nasce dele e tudo a ele retorna. Ele é também o lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos, enquanto representa, para a água que está em contínuo movimento, um estado de transição entre as possibilidades ainda a serem realizadas e as realidades já realizadas, leva a uma situação de ambivalência, a um estado de incerteza, de dúvida, de indecisão, que pode concluir-se positiva ou negativamente:

- 6 VERDINO, Stefano. **Un poeta sul mare. Libertà e ispirazione per tutti i naviganti dei nostri tempi.** “Il Secolo XIX”, 15 de dezembro de 2019, p. 44.
- 7 Conte não foi completamente isolado, não lhe faltaram alguns companheiros de estrada ou almas afins (Roberto Mussapi, por exemplo, ou Alessandro Ceni). A originalidade, o isolamento, o caráter não alinhado de Conte está exatamente no fato de ter escolhido para si os próprios pais, o que significou repudiar alguns outros. Assim, é verdade que os amados Whitman, d’Annunzio, D. H. Lawrence, Shelley, Yeats, não são os pais naturais que o tempo previra para ele. Como não o é a referência a civilização e as culturas distantes do aqui e do agora: céltica, asteca, ameríndia, etrusca, grega e latina, indiana e, sobretudo, árabe. Conte, em suma, “afastou-se” para ver distante no tempo e no espaço, para escutar uma música diferente, um chamado diferente, que nos traz aqui, na contemporaneidade.
- 8 FICARA, Giorgio. Introdução. In: CONTE, Giuseppe. **Poesie 1983-2015**, op. cit., p. IX.
- 9 Ibidem.

“Per questo il mare è sia l’immagine della vita, sia quella della morte”.¹⁰

E ao mar, mistério e mito, tende a poesia de Conte, mesmo quando a ocasião que a inspirou parecesse distante dele.

Quarenta anos depois da publicação de *L’ultimo aprile bianco* (GUANDA, 1979), reapresentam-se os temas centrais da sua poética¹¹ e a aberta capacidade de fala dos seus versos; está presente todo o universo mítico, simbólico e poético de Conte.

Há presenças heroicas, há o mito, o fio vermelho que une todos os trabalhos de Conte, não apenas os poéticos; o mito, que é contínuo estudo e busca, que dá a ideia do que seja a poesia: “*Il mito – declara Conte – è stato il mio nutrimento più importante. [...] l’ho inteso [...] come una forma di conoscenza dell’anima dell’uomo e del cosmo, come una risposta ai primi perché dell’essere, come un grande contenitore del grande mistero delle cose, come energie nascoste pronte a rispuntare nel presente dell’arcaico per riportarvi sacro e natura. Mito come grammatica del fantastico e insieme delle prime verità. Sapere ribelle, in condizionabile, irriducibile. Una società senza miti è in stato di catalessi creativa*”.¹² . O mito é um exaurível e lúcido olhar sobre o mundo, uma onda salgada que renova tudo; como “*l’amore che muove Omero e muove il mare*”.¹³

Galgano, fazendo uma síntese perfeita sobre o mito no interior de toda a antologia, escreve:

Mito è forza e abbandono, dove la scena nuda delle acque diventa materia musaica vivente e relitta, richiamando la nasco-sta permanenza del divino, la sacrale potenza del limite che è il primo ad abbracciare l’infinito, che si trasmette nel tempo, che

10 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Mare. In: *Idem. Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*. Milão: BUR Rizzoli, 2016, p. 628.

11 Podemos citar, por exemplo, o mito, a viagem, o mar e a beleza.

12 SANTI, Elena. MENCARINI, Beatrice. PETERLE, Patricia. **Il mito è stato il mio nutrimento spirituale più importante: intervista a Giuseppe Conte.** *Mosaico italiano*, 136, maio de 2015, p. 36.

13 CONTE, Giuseppe. *Che cosa muove Omero e muove il mare (Ode per il solstizio d’estate)*. In: *Idem. Non finirò di scrivere sul mare, op. cit.*, p. 134.

diventa Tempo e che, infine, diviene chiarore naufrago, ultimità, salvezza fuggiasca e ascolto oscuro di sirene.¹⁴

A metáfora, muito estudada por Conte¹⁵, é uma figura retórica fundamental, seja do ponto de vista literário, seja do ponto de vista antropológico, pelo menos desde Homero. E o poeta se dirige exatamente a ele: “*Mare che hai udito le parole/ di Omero e di Odisseo*”¹⁶. O mar deve:

Ricordarci Orfeo, Odisseo, / riporta e tutti gli altri casi il loro sangue nelle nostre vene./Fa tu mare/che torniamo a cantare, a esplorare, a tendere/verso un ignoto che ci calamita.”¹⁷ Por que “*Ancora oggi i poeti sono chiamati a condensare i miti perduti, il canto dimenticato dell’Universo?* – questiona-se Conte, que responde – *Personalmente, lo credo. Tutto il mio lavoro, [...] è imperniato sulla rilettura del mito, sulla ricerca della sua persistenza nel mondo contemporaneo.*”¹⁸

Em *Non finirò di scrivere sul mare*, como já afirmamos, estão presentes, entre outros aspectos, duas das perspectivas de Conte: de um lado, a busca pelo mito, pelo sagrado, aqui representado pelo mar, talvez a fonte originária da simbologia pessoal de Conte, metáfora da profundidade da alma, ponto de partida e de retorno para todos nós; e, de um outro lado, o engajamento social¹⁹, encarnado em uma

14 GALGANO, Andrea. **Giuseppe Conte: il corpo del mare che genera onde di raffinati versi.** *Cronache Lucane*, 21 de dezembro de 2019, p.10.

15 Por exemplo: CONTE, Giuseppe. G. **La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento.** Mursia, Milão, 1972. CONTE, Giuseppe (Org.). **Metafora.** Milão: Feltrinelli, 1981. CONTE, Giuseppe. *Metafora e altre figure.* In: *idem*, **Manuale di poesia.** Milão: Guanda, 1995. pp. 87-105.

16 CONTE, Giuseppe. *Mare che canti come le cicale.* In: *Idem*. **Non finirò di scrivere sul mare.** *op. cit.*, p.121.

17 CONTE, Giuseppe. *Nuova preghiera al mare.* In: *Idem*. **Non finirò di scrivere sul mare.** *op. cit.*, p. 98.

18 CONTE, Giuseppe. *Metafora e mito.* In: *Idem*. **Non finirò di scrivere sul mare.** *op. cit.*, pp. 104-105.

19 Em *Non finirò di scrivere sul mare*, Conte faz menção ao massacre de Saint-Paterloo, isto é, à repressão operada pelo exército britânico sobre uma manifestação popular acontecida em Manchester em 16 de agosto de 1819 e escreve, em um texto intitulado *Lord Byron e il mare*: “*Eppure io li ho difesi a Londra, [...] gli operai tessili rivoluzionari/sacrificati al Moloch della macchina, /li ho difesi gli inermi caduti/nel massacro di Saint-Peterloo. Sappia l’Europa che io sono per i miseri./Per i vinti. Che io piango Ned Ludd./Che io piango Bonaparte./Che la ricchezza la disprezzo, tutta, /anche la mia. L’arte/soltanto vale.*” CONTE, Giuseppe. *Lord Byron e il mare.* In: *Idem*. **Non finirò di scrivere sul mare.** *op. cit.*, p. 128-129. E reitera: “*La libertà ha perduto in Europa.*” *Ivi.*, p.127.

constante defesa da natureza²⁰ e na busca por uma lírica “ecológica”, em antítese a uma literatura marcada pelo excessivo antropocentrismo, através de uma apaixonada declaração de amor ao mar, uma oração laica, uma remissão, uma entrega incondicional ao seu poder terapêutico e encantador ²¹.

Na antologia, o poeta lígure sabe extrair e descrever os seus emblemas com olhos precisos, sabe capturar o “*oggetto nella rete verbale (la precisione percettiva domina il suo bestiario [...])*”²², como admitiu Calvino; então, eis a “piccola luminosa medusa”²³, “*una pelagia noctiluca*”²⁴, a essência do mar que quer salvar, mas essa, “*sciogliendosi [...] era tornata all’acqua*”.²⁵ Até o olhar se dissolve na visão: destino líquido de vida e de morte, natureza das coisas.

Em muitos textos da antologia, impacta-nos a personalização do elemento áqueo, operação já realizada inúmeras vezes na história das literaturas, mas, aqui, o que o distingue é a sua indiferença aos destinos humanos, às tentativas do homem de represá-lo, de dividi-lo em lotes, às suas imensas naves que o sulcam em todas as partes há alguns milhares de anos. Conte evita, aqui, qualquer antropomorfização, na tentativa de tornar um olhar extra-humano, sem reduzir o mar, símbolo de liberdade absoluta, a um miserável espelho do ser humano. Os versos que a compõem evocam o eco de uma marejada, de uma costa varrida pelo mistral, de uma catedral de granito golpeada por

20 Por exemplo: CONTE, Giuseppe. *Non finirò di scrivere sul mare. op. cit.*, p. 14; CONTE, Giuseppe. *Nuova preghiera al mare. In: Idem. Non finirò di scrivere sul mare. op. cit.*, p. 98.

21 Cfr., GIORDANO, Carlo. **Giuseppe Conte: una voce in viaggio da quarant’anni.** *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 28 (2), 2013, pp. 76-77.

22 CALVINO, Italo. **Loceano e il ragazzo di Giuseppe Conte.** *In: Idem. Saggi 1945-1985.* BARENGHI, Mario (org.). *op. cit.*, p. 1052.

23 CONTE, Giuseppe. *Il La morte di una medusa (Ballata).* *In: Idem. Non finirò di scrivere sul mare. op. cit.*, p. 54.

24 *Ibidem.*

25 *Ibidem.*

imensas ondas, e entregam ao leitor páginas de uma poesia cristalina como um diamante.²⁶

O mar é ícone, medida do todo e, neste livro, “*ha una particolare cangianza, vi sono occasioni speculative e cosmiche accanto a fantasie che svariano tra congettura ed immaginazione, come il mare visto nel deserto americano (“Ti ho visto nella distesa del deserto / tinto di viola”) o avvertito in una oceanica nevicata moscovita*”²⁷ – escreve Verdino. Esse mar que muda através de paisagens e estações, que vai da Riviera da Ligúria à Baía de São Francisco (“*come se fossi ancora a Sausalito/nella Baia di San Francisco e per me/cantasse una canzone Jack Teagarden*”)²⁸ e com Byron até a Grécia ou ao Golfo de Bengala (onde evoca as devastações efetuadas pelo mar naquele local e realiza um contínuo confronto com um mar distante, o Oceano Índico, com os fantasmas de Lawrence e de Borges, com as religiões orientais, com o segredo que o mar esconde em si, e onde as mulheres vão e vem, como em Eliot) ou que chega às mesquitas de Esfahan (onde o mar azul aparece como uma divindade, um templo cujas portas ficam sempre abertas e é comparável à sacralidade das mesquitas), que atravessa os “*laghi senza sponde, asciutti, salati*”²⁹ do Oriente (“*tra Kerman e Shiraz, in Iran*”)³⁰, não cessa jamais a perpétua invocação a “*tu arido, rubescente, iniziale, /tu indifferente a tutto, ai lutti, ai naufragi*”³¹ da parte de um “*lo povero, io niente, una /creatura sottoposta alle leggi*”³². Giuseppe Conte nada completamente à vontade nessa sua vastidão de paisagens poéticas.

26 Cfr., GIORDANO, Carlo. **Giuseppe Conte: una voce in viaggio da quarant'anni.** op. cit., pp. 76-77.

27 VERDINO, Stefano. **Un poeta sul mare. Libertà e ispirazione per tutti i naviganti dei nostri tempi.** op. cit., p. 44.

28 CONTE, Giuseppe. 9 *Mattinate marine.* In: *Idem. Non finirò di scrivere sul mare.* op. cit., p. 83.

29 CONTE, Giuseppe. 1 *Quando sono lontano da te, mare.* In: *Idem. Non finirò di scrivere sul mare.* op. cit., p. 20.

30 *Ibidem.*

31 CONTE, Giuseppe. 2 *Sul Golfo del Bengala.* In: *Idem. Non finirò di scrivere sul mare.* op. cit., p. 35.

32 *Ibidem.*

O mar traz à superfície algumas problemáticas: “*Sono solo più di tutti, mare, persino di te*”³³, a solidão, as feridas da vida, o custo de algumas escolhas nunca mais retratadas se fazem sentir. Por outro lado, Orfeu deve virar-se para trás e perder algo para recomeçar a cantar. Assim, cria-se um tipo de curto-circuito entre o ser “*esausto*”,³⁴ “*ferito*”³⁵ e o estímulo a acreditar sempre no mar, isto é, no valor da vida e da poesia; ou ainda entre um desejo de liberdade tão limitado e irreduzível que não tem um porto onde realmente possa ancorar, e, mesmo assim, “*non c’è un’ltaca nella mia vita./Non c’è un’isola a cui tornare./Soltanto solitudine, altro mare*”³⁶: porque não há uma outra meta para Giuseppe Conte além de viver, continuar a escrever e continuamente recomeçar.

Na antologia, há uma seção intitulada e dedicada à *mãe*³⁷, uma mãe destruída pelos anos, traída pela vida e pelas esperanças guardadas escrupulosamente, destruída por “*rimpianto, malcontento e dolore*”,³⁸ que frequentemente exclama no dialeto lígure: “*U l’è ma’ vive, u l’è ma’ esse nasciü*”³⁹ (“è male vivere, è male essere nati”). Além disso, a mãe, *ma’*, tem um duplo significado, como em francês, língua muito presente na Ligúria do *Ponente*, onde o *mar* e a *mãe* se chamam ambas *La mer*. O *mar*, no dialeto de *Ponente*, é dirigido ao feminino, à marinha,

33 CONTE, Giuseppe. 2 *Sul Golfo del Bengala*. In: *Idem*. **Non finirò di scrivere sul mare**. *op. cit.*, p. 37.

34 CONTE, Giuseppe. 3 *Non finirò di scrivere sul mare*. In: *Idem*. **Non finirò di scrivere sul mare**. *op. cit.*, p. 12.

35 *Ibidem*.

36 CONTE, Giuseppe. *Non c’è un’ltaca*. In: *Idem*. **Non finirò di scrivere sul mare**. *op. cit.*, p. 137.

37 Conte já havia lembrado a mãe em *L’Oceano e il Ragazzo* (“*Giuseppe, figlio di Anita e di Franco*”, Altari Achei, p. 91), nos *Nuovi Canti* (“*Giuseppe figlio di Anita e di Franco*”, p. 13) e em *Ferite e rifioriture* (“*Mio padre Franco, Anita/mia madre, [...]*” p. 87). A palavra *mãe* é repetida nas suas antologias (desde *L’Oceano e il Ragazzo* aos *Inediti* publicados por Oscar Mondadori) vinte e oito vezes com significados diferentes. Além disso, lembremos que muitos poetas do século XX, que Conte leu e conhecia, fizeram referência à mãe, por exemplo, Luzi e Caproni e Cucchi, mas também Raboni e Giudici.

38 CONTE, Giuseppe. *Quando nuotavi da un mare all’altro*. In: *Idem*. **Non finirò di scrivere sul mare**. *op. cit.*, p. 61.

39 *Ibidem*. Este verso pode lembrar a conclusão da Última viagem de Ulisses, de Giovanni Pascoli (*Poemi conviviali*): “*Non esser mai, non esser mai, pi nulla ma meno morte che non essere più*”. XXIV 52-54.

e que então é *mar*, como para Dante, “*il tremolar della marina*”.⁴⁰ Porém, no dialeto lígure, *ma*’ significa também *male*,⁴¹ *melancolia*.

Nestes versos autobiográficos, e durante toda a antologia, o mar se liga a uma experiência pessoal de fundamental importância cognoscitiva típica de Conte e de busca pelo infinito⁴²; há um tipo de relato, há os diversos aspectos da relação do poeta com o mar desde quando era menino até hoje, ao homem “*vecchio*”⁴³.

Então, as literárias ondas de Conte geram vastidão, perturbação, mas também lembranças, memórias de infância e vida familiar; de um bar de Nice ou de San Remo, ele nos dá até o gesto da escritura em tomada direta (“*Sto davanti a te con un taccuino / al tavolino di questo caffè*”)⁴⁴, as situações de comunhão e de plenitude estática resultam quase sempre tematizadas, tornando-se elas mesmas objetos de argumento. Entre estes versos, encontram espaço os passeios pela orla de *Pondichéry*, as

- 40 “*Conobbi il tremolar della marina*” DANTE, Alighieri. Purgatorio, Canto Primo. In: *Idem. La Divina Commedia*, SAPEGNO, Natalino (Org.). Firenze: La nuova Italia, 1979. v. 117, p. 11. O verso de Dante é inserido pelo viajador “*pêcheur*” Tommaso Landolfi em um cartão-postal de Poenente: “*Vi sono giorni lievi: il tremolare / della marina*”, e que Biamonti ama repetir: “*Solo il mare tremolava al di là delle rocce di Crairora*” (*L’Angelo di Avrigue*. Turim. Einuadi, 1983, p. 65).
- 41 Improta sublinha que esta aproximação com o mal “*ci richiama alla mente Il male veniva dal mare dove il mare, presente in tutta la sua produzione narrativa e poetica, non è una scuola di libertà e di democrazia come ne Il terzo ufficiale né uno spazio di bellezza e di utopia come ne La casa delle onde né trasgressione e scoperta della sensualità come ne L’adultera, ma diventa teatro di morte e di distruzione. Un mare ferito, agonizzante, avvelenato dallo sversamento in esso di rifiuti tossici e da montagne di plastica che hanno formato vere e proprie isole inabitabili e mortifere come la Great Pacific Garbage Patch.*” IMPROTA, Francesco. **Giuseppe Conte: Non finirò di scrivere sul mare**. *La poesia e lo spirito*, 5 de junho de 2020 (disponível em: <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2020/06/05/giuseppe-conte-non-finiro-di-scrivere-sul-mare/#more-112855>. Acesso em: 27 de junho de 2020). Também nesta antologia se faz menção a esse aspecto do mar, ao mar como enorme lixeira e como cemitério de migrantes: “*cercavano la Terra Promessa // senza una spada, senza un timone // per bussola avevano la disperazione // ora giacciono come relitti // nel buio corrosi, disfatti // tra alghe, meduse, coralli*” CONTE, Giuseppe. *Pregliera degli annegati senza nome*. in In: *Idem. Non finirò di scrivere sul mare*. *op. cit.*, p. 103.
- 42 A palavra *infinito* é repetida, nesta antologia, doze vezes (p. 15, 22, 23, 24, 25, 34, 35, 37, 42, 60, 124, 129).
- 43 CONTE, Giuseppe. *La morte di una medusa (Ballata)*. In: *Idem. Non finirò di scrivere sul mare*. *op. cit.*, p. 53, 54,56.
- 44 CONTE, Giuseppe. *1 Mattinate marine*. In: *Idem. Non finirò di scrivere sul mare*. *op. cit.*, p. 68.

paradas nos cafés de frente ao Mar da Ligúria ou em São Francisco, para captar rostos, fragmentos de conversas, cores e emoções.

Tudo é mar, até a lembrança: *“scrivèrò ancora su di una mattina/ come quella che sul parabrezza/della mia auto, fuori da un parcheggio dell’aeroporto di Nizza,/mi sei venuto immenso in corsa incontro/solcato da soffi di vento/simile a un mantello della Vergine/dipinto da Beato Angelico e gettato/su rami di meli e ciliegi fioriti.”*⁴⁵

Verdino também destaca que:

non mancano parti diciamo ironicamente metaforiche come Odisseo internauta sulla nuova e non meno incessante navigazione online del tempo di internet, con geniali soluzioni espressive: ‘E’ un mare così, piatto, frontale / su uno schermo che si accende, irretito / da immagini che appaiono e scompaiono / basta la punta leggera del mio dito.’⁴⁶

No mar de Conte, encontra-se a absoluta liberdade e, com ela, a contradição (*“E se ti contraddici, è perché sei libero/e per i liberi, non hai dato all’uomo/la possibilità di recintarti, di venderti/di fare di te lotti, proprietà/hai dato fiori di luce senza frutti/hai dato ricchezze, hai dato lutti/ma mai tutto te stesso./Di te nessuno può dire: sei mio./Sei di tutti e di un esiliato dio.”*)⁴⁷. Está presente uma força de escritura, mas também uma encantada adesão à vida que leva em direção ao infinito, uma necessidade de abertura que descreve e, ao mesmo tempo, nutre o amor, a alegria, a natureza da contradição.

O amor, a alegria, a natureza e a inalcançável liberdade, representam quatro pontos fundamentais da vida de Conte. E, se a poesia foi o meio desta viagem (descobrimo, talvez, de ser, por sua vez, o fim dela), o mar foi dela a imagem primeira e última. Porque é originária

45 CONTE, Giuseppe. *3 Non finirò di scrivere sul mare. In: Idem. Non finirò di scrivere sul mare. op. cit.*, p. 13.

46 VERDINO, Stefano. *Un poeta sul mare. Libertà e ispirazione per tutti i naviganti dei nostri tempi, op. cit.*, p. 44.

47 CONTE, Giuseppe. *1 Non finirò di scrivere sul mare. In: Idem. Non finirò di scrivere sul mare. op. cit.*, p. 11.

e porque compreende tudo, exatamente como a vida. “*Ama la libertà, cerca la gioia/e non dimenticarti mai del mare*”, é a exortação do novo livro, que, embora dividido em seções e peças únicas, pode ser lido como um poema unitário dedicado, exatamente, ao mar.⁴⁸

Concluindo, podemos afirmar que *Non finirò di scrivere sul mare* não é apenas o “poema” do mar que Giuseppe Conte escreveu com a sua última antologia de poesias, é também o poema da vida suspenso, da vida perdida e reencontrada, “*perdizione e salvezza*”⁴⁹, a vida sempre, e de qualquer forma, vivida entre lembranças que reflorescem e sonhos que fogem, em meio às ondas que se propagam incessantemente, sem limites, sem respostas, fora de todos os espaços e de todos os tempos, eternamente livres, como o canto de um poeta, como a vida que castiga, fere, trai e a impossibilidade de mudar, porque “*ancora oggi che l’età mi preme/ sulle spalle e mi piega [...] per me l’unica meta è stata vivere – e amare sempre, e scrivere*”.⁵⁰

REFERÊNCIAS

BACCARINI, Irene. Nel sole, nel mare, nel verbo. Entrevista a Giuseppe Conte. **Sincronie**. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero, 24, julho-dezembro de 2008, p. 96.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Mare. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri**. Milão. BUR Rizzoli, 2016.

BRULLO, Davide. Non sarò à la page, ma non me ne frega niente. In una società che io trovo abietta, continuo a lavorare come se dovessi sfidare il mondo: dialogo con Giuseppe Conte. **Pangea.news**, 6 de junho de 2019.

48 Cfr., GALAVERNI, Roberto. **Monologo a due tra il poeta e il mare**. **Corriere della Sera-La Lettera**, 3 de novembro de 2019, p. 23.

49 CONTE, Giuseppe. *Sul Golfo del Bengala*. In: *Idem. Non finirò di scrivere sul mare. op. cit.*, p. 34.

50 Cfr., VERACINI, Roberto. *Giuseppe Conte, Non finirò di scrivere sul mare*. Mondadori 2019. “*alleo.it*”, 28 de abril de 2020. (Disponível em: <https://www.alleo.it/2020/04/28/giuseppe-conte-non-finiro-di-scrivere-sul-mare-mondadori-2019/>. Acessado em: 6 de dezembro de 2020).

Disponível em: <http://www.pangea.news/giuseppe-conte-intervista-su-romanzo-poesia-politica/>. Consultado em: 4 de setembro de 2020.

CALVINO, Italo. L'oceano e il ragazzo di Giuseppe Conte. *In*: CALVINO, Italo. **Saggi 1945-1985**. BARENGHI, Mario (Org.). Milano: Mondadori, 1995.

CONTE, Giuseppe. **I senza cuore**. Milão: Giunti, 2019.

CONTE, Giuseppe. **Südametud**. Tradução de Eda Ahi. Tallinn: Argo Publishers, 2020.

CONTE, Giuseppe. E ogni rovente fame di infinito. *In*: CONTE, Giuseppe. **Poesie 1983-2015**. Milão: Oscar-Mondadori, 2015.

CONTE, Giuseppe. G. **La metafora barocca**. Saggio sulle poetiche del Seicento. Mursia, Milão, 1972.

CONTE, Giuseppe. **Non finirò di scrivere sul mare**, Milão: Mondadori, 2019.

DANTE, Alighieri. Purgatorio, Canto Primo. *In*: DANTE, Alighieri. **La Divina Commedia**. SAPEGNO, Natalino (Org). Firenze: La nuova Italia, 1979.

CONTE, Giuseppe (Org.) **Metafora**. Feltrinelli: Milão, 1981.

CONTE, Giuseppe. Metafora e altre figure. *In*: CONTE, Giuseppe. **Manuale di poesia**. Milão: Guanda, 1995.

FICARA, Giorgio. Introduzione. *In*: CONTE, Giuseppe. **Poesie 1983-2015**. Milão: Oscar-Mondadori, 2015.

GALAVERNI, Roberto. Monologo a due tra il poeta e il mare. **Corriere della Sera-La Lettura**, n. 414, pp. 23-24, 3 de novembro de 2019.

GALGANO, Andrea. Giuseppe Conte: il corpo del mare che genera onde di raffinati versi. **Frontiera di pagina-Letteratura Contemporanea**, Prato, 08 de dezembro de 2019.

GIORDANO, Carlo. Giuseppe Conte: una voce in viaggio da quarant'anni. *Incontri*. **Rivista europea di studi italiani**, 28 (2), 2013, pp. 76-77.

IMPROTA, Francesco. **Giuseppe Conte**: Non finirò di scrivere sul mare. La poesia e lo spirito, 5 de junho de 2020. Disponível em: <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2020/06/05/giuseppe-conte-non-finiro-di-scrivere-sul-mare/#more-112855>. Acesso em: 27 de junho de 2020.

SANTI, Elena; MENCARINI, Beatrice; PETERLE, Patricia. Il mito è stato il mio nutrimento spirituale più importante: intervista a Giuseppe Conte. **Mosaico italiano**, 136, pp. 32-35, maio de 2015.


VERACINI, Roberto. **Giuseppe Conte, Non finirò di scrivere sul mare.** Mondadori 2019. "alleo.it", 28 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.alleo.it/2020/04/28/giuseppe-conte-non-finiro-di-scrivere-sul-mare-mondadori-2019>. Acessado em: 6 de dezembro de 2020.

VERDINO, Stefano. Un poeta sul mare. Libertà e ispirazione per tutti i naviganti dei nostri tempi. **Il Secolo XIX**, 15 de dezembro de 2019, p. 44.



Equador

Equatore



2

Lecture e contrappunto

Gabriela Ramos

Universidade Federal do Ceará

Le Donne Dei Romanzi
Dona Guidinha
do Pozzo e a Afilhada

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97419.10

Nel campo degli studi letterari, sono frequenti le ricerche che si propongono di identificare il legame tra i romanzi brasiliani e quelli latinoamericani, e le loro influenze europee, talora insistendo su un approccio colonialista di dipendenza diretta. Per Ana Pizarro¹, l'emancipazione del discorso letterario precede l'emancipazione politica.

Flora Sussekind propone alcune riflessioni a riguardo in *Tal Brasil, qual romance?*² (*Tale Brasile, quale romanzo?*), dove traccia un parallelo metaforico con il detto popolare *tale padre, tale figlio* per avvicinarsi al naturalismo brasiliano. Le influenze europee e il legame tra letteratura e progetto di nazione, a suo dire, segnano il romanzo brasiliano, lo influenzano, ma non lo determinano. Non è stata solo Sússekind a ricorrere a termini del registro familiare per stabilire il rapporto del discorso latinoamericano con l'universo coloniale. Nel saggio *O entre-lugar do discurso latino-americano*³ Silviano Santiago afferma che il «rinascimento coloniale [...] mentre progredisce, si appropria dello spazio socio-culturale del Nuovo Mondo e lo iscrive, per la conversione, nel contesto della civiltà occidentale, attribuendogli lo status familiare e sociale del primogenito». Secondo la sua prospettiva teorica, i conquistatori avrebbero cancellato i tratti originari dell'America, trasformandola in un simulacro.

Sulla base di queste riflessioni, il nostro articolo intende analizzare i due romanzi dello scrittore Oliveira Paiva⁴, *A afilhada*⁵ (*La figlioccia*) e *Dona Guidinha do Poço*⁶ (*Signora Guidinha del pozzo*), e la costruzione dei personaggi femminili. Per l'analisi del testo di finzione verranno

- 1 A. PIZARRO, *La emancipación del discurso*, in *América Latina: palabra, literatura e cultura*, II, São Paulo, Memorial, Campinas, UNICAMP, 1994.
- 2 F. SÚSSEKIND, *Tal Brasil, qual romance?*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- 3 S. SANTIAGO, *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, a cura di S. SANTIAGO, Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- 4 Lo scrittore Manoel de Oliveira Paiva (1861-1892) nacque a Fortaleza, Ceará. Scrisse poesie, racconti, saggi e articoli di giornale, partecipò alla campagna abolizionista e si unì al *Club Letterario*.
- 5 M. O. PAIVA, *A afilhada*, in *Manuel de Oliveira Paiva: obra completa* a cura di R. M. PINTO, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1993.
- 6 M. O. PAIVA, *Dona Guidinha do Poço*, in *Manuel de Oliveira Paiva: obra completa* a cura di R. M. PINTO, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1993.

prese in considerazione la struttura familiare patriarcale, centrata sulla figura paterna, e le relazioni brasiliane di genere, classe e razza/etnia. Oliveira Paiva, pur non avendo seguito l'andamento delle discussioni sul colonialismo, ha affrontato la necessità per la letteratura brasiliana di aspirare al "grado di nazione", riflessione presentata nei saggi *Naturalismo* e *Cos'è un'opera naturalista?*, pubblicati sotto lo pseudonimo di Gil Bert nelle edizioni 1 e 2 dell'anno II del periodico *A Quinzena*, nei giorni 15 e 20 gennaio 1888.

I rapporti colonialisti, oltre ad essere decisivi in letteratura, caratterizzano le strutture della società patriarcale. Pertanto, sia nel campo delle arti sia nei rapporti familiari e sociali, vengono sancite gerarchie che stabiliscono a chi spetta "l'eredità" simbolica o materiale di tali strutture. In Brasile, alla fine del XIX secolo, ad esempio, l'eredità spettava ai figli maschi, soprattutto ai primogeniti, sia che si trattasse di valori, prestigio politico e sociale o beni materiali. Le donne bianche e le donne della classe dominante erano responsabili della condizione domestica, con conseguente cancellazione nel processo storico delle loro azioni, posizioni e opinioni. Nel caso delle di discendenza africana, tuttavia, questa cancellazione è ancora più significativa. Siffatto modello familiare, pur riprodotto – con le sue peculiarità – in società ed epoche storiche diverse, si è imposto con forza, sia pure con differenti sfumature, tanto nel *sertão* del Nordest quanto nei capoluoghi delle province brasiliane nel periodo a cui l'ambientazione delle narrazioni fa riferimento.

I romanzi di Oliveira Paiva mettono in luce questioni che coinvolgono genere, razza e classe, che saranno osservate dalle riflessioni di Heleieth Saffioti in *Gênero, patriarcado e violência*⁷. Secondo la ricercatrice, le interconnessioni razza/etnia, genere/sexo e classe determinano le gerarchie di oppressione nella struttura patriarcale. Abbiamo scelto il termine *patriarcato* perché è una questione strutturante, in base a cui agli uomini vengono concessi diritti sessuali sulle donne

7 H. SAFFIOTI, *Gênero, patriarcado e violência*, São Paulo, Expressão Popular, Fundação Perseu Abramo, 2015.

praticamente senza restrizioni. Si instaura così un legame di tipo gerarchico, che invade tutti gli spazi della società⁸.

Per analizzare questi diversi profili di donne, si può prendere in esame in *A afilhada* la famiglia borghese e il rapporto con l'onore femminile, mentre in *Dona Guidinha do Poço* la struttura sociale dell'entroterra nordorientale del XIX secolo, così da poter comprendere l'eredità patriarcale e la violenza generata da questo sistema. Oltre all'analisi dei personaggi, è opportuno analizzare le influenze colonialiste nel testo di finzione, sia nei termini di romanzo che di genere estetico, dal momento che la storiografia letteraria oscilla nella classificazione delle opere di Oliveira Paiva tra il naturalismo e il regionalismo.

Secondo Lúcia Miguel Pereira⁹, autrice nel 1952, sessant'anni dopo la morte di Oliveira Paiva, del romanzo *Dona Guidinha do Poço* l'opera è *regionalista*. È importante sottolineare che forse una simile classificazione può dipendere da questioni legate all'inclusione in un mercato editoriale, all'epoca, in forte espansione. Per la studiosa, lo stile di Oliveira Paiva si distingue per la «mirabile fusione della lingua scritta e parlata»¹⁰, riproducendo aspetti orali del discorso del *sertão*.

Questo stile, che prende distanza dalla lingua portoghese standard, può essere inteso non semplicemente come un marchio regionalista, ma come un aspetto innovativo che lo scrittore ha voluto porre in rilievo. Se per Oliveira Paiva la letteratura brasiliana deve abbracciare la società di cui lo scrittore è parte¹¹, niente è più naturale che portare al testo letterario questo peculiare linguaggio. È quanto rileva il ricercatore Nabupolasar Alves Feitosa, quando afferma che «se per regionale

8 Idem, p. 60.

9 L.M.Pereira. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

10 Idem, p. 196.

11 Riflessioni elaborate in saggi sul naturalismo.

intendiamo l'espressione delle particolarità di una regione, allora ogni opera è regionale, e quindi non ha senso usare questo termine»¹².

Crediamo, quindi, che sia possibile andare oltre i limiti dello stile e delle intenzioni dello scrittore. Adottando una prospettiva comparatistica, questo articolo intende manifestare una concezione interdisciplinare ed eterogenea, nel tentativo di ribaltare la prospettiva eurocentrica – pur nella consapevolezza del peso del colonialismo in tutte le strutture. Come evidenziato da René Wellek, la letteratura comparata è stata interpretata in modi diversi:

Critica significa una preoccupazione per i valori e le qualità, con una comprensione dei testi che incorpora la loro storicità, e quindi necessita della storia critica per tale comprensione, e, infine, significa una prospettiva internazionale che contempi un lontano ideale di storia ed erudizione letteraria universale. La letteratura comparata vuole certamente superare i pregiudizi e i provincialismi nazionali, ma ciò non significa ignorare o minimizzare l'esistenza e la vitalità delle diverse tradizioni nazionali¹³.

Inoltre, viene inteso come fondamentale il rifiuto, da parte della critica, della condizione di dipendenza dalla letteratura brasiliana, rifiuto da concepirsi parallelamente a quello delle strutture familiari. Per sfruttare questa prospettiva, e cercando di allargarla all'analisi letteraria, si può pensare che il romanzo brasiliano e latinoamericano stia al romanzo europeo, o francese o occidentale, così come i personaggi femminili stanno a all'eredità patriarcale. In pratica, non dovrebbe esserci un debito. Tuttavia, le strutture colonialiste, il più delle volte, opprimono e determinano modelli che stabiliscono dipendenza, alimentando un debito contratto senza la prerogativa di un'eredità.

12 N. A. FEITOSA, *Pé-de-fogo: o regionalismo entre a política e a estética*, Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2021.

13 R. WELLEK, *O nome e a natureza da literatura comparada*, in *Literatura comparada: textos fundadores*, a cura di E. F. COUTINHO, T. F. CARVALHAL, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, pp. 143-144. La traduzione del passo in oggetto – così come di tutti i passi critici di autori alloggiati presenti nei restanti contributi in lingua italiana – è stata svolta *ex novo*, senza considerare altre edizioni attualmente in circolazione.

A AFILHADA

A afilhada è stato il primo e unico romanzo dello scrittore Oliveira Paiva edito in vita. Venne pubblicato a puntate sul quotidiano *Libertador* nel 1889. La vicenda è ambientata nel capoluogo della provincia del Ceará, Fortaleza, al centro di un processo importante di modernizzazione urbanistica e architettonica. Il romanzo è diviso in quattro parti. La prima è la più estesa e consiste nella descrizione della protagonista, Maria das Dores. La donna nutre un interesse amoroso per il personaggio Vicente Moura (Centu). Nella seconda parte, Maria das Dores è meno presente, mentre le questioni che circondano la figlioccia della famiglia, Antônia, guadagnano spazio. L'autore mette a fuoco la relazione amorosa, tenuta segreta, della giovane donna con il visconte Afrodísio Pimenta. In questa sezione del romanzo ottiene particolare visibilità il personaggio della madre di Maria das Dores, Dona Fabiana, rappresentata nelle qualità di madre, donna e casalinga. Inoltre, ottengono importanza i personaggi femminili di schiave di discendenza africana. Quest'ultime vengono rappresentate nei loro rapporti con la famiglia al centro della narrazione. Ci riferiamo ad Angela, una ragazzina di tredici anni, e a Madre Zefa, liberta che lavora per la famiglia.

Tra i personaggi ci sono esponenti di una nuova borghesia di intellettuali, impegnati in questioni politiche e nel progetto di modernizzazione della città, progetto animato esclusivamente da uomini. Tra le donne bianche di questo ceto medio ricordiamo le donne più anziane, prive di istruzione e dedite alla casa e ai figli, come Fabiana; le più giovani, che in virtù dei progressi della società moderna vengono educate nelle scuole cattoliche e mostrano una significativa capacità di lettura, suonano il pianoforte e parlano francese, anche se sono tutt'altro che inclini a mostrare la loro interiorità. Le donne bianche povere, anche senza avere avuto accesso all'istruzione, hanno invece la possibilità di ascesa sociale attraverso il matrimonio. Anche gli uomini bianchi poveri ne hanno possibilità,

sia pure attraverso il lavoro e mediante un buon matrimonio: è il caso di João Batista, ambulante che vuole sposare Antônia.

Gli schiavi o le schiave, i liberi o le liberte appaiono nel romanzo in tutta la loro condizione subalterna. Madre Zefa – «una liberta di discendenza africana che viveva del suo vassoio di riso la sera, e di verdure al mattino»¹⁴ – compare nella narrativa più volte come colei che assiste al procedere della relazione tra Das Dores e Centu. È rilevante notare che Mãe Zefa può essere intesa come la *Madre Nera* di cui ha scritto Lélia Gonzalez¹⁵, vale a dire una donna di discendenza africana responsabile dell'educazione dei bambini tanto bianchi quanto di afro-discendenti. Secondo Gonzalez, la *Madre Nera* è stata di fondamentale importanza nella formazione dei valori e delle credenze del popolo brasiliano, trasmettendo a quello bianco elementi delle culture africane.

Maria das Dores è rappresentata secondo lo stereotipo della donna bianca: delicata e sentimentale. Riportiamo un brano relativo a una passeggiata di Maria das Dores sulla spiaggia con una suora e le sue vecchie compagne di scuola. La dinamica che emerge è quella della reificazione:

Maria non vide nemmeno passare in paese un pescivendolo, [...] passò inosservato il fischio che gli altri rivolgevano a un ragazzo molto sporco che andava con un carico di noci di cocco, sparso tra ceste dolorosamente sostenute da un magro cavallo istintivamente in cerca di sabbia indurita. Quando tornarono, però, Das Dores, come la chiamavano a scuola, quasi pianse di pietà, quando vide dei bambini venire dal bosco. [...] Maria ebbe uno di quegli impulsi di cui si trattava nella vita dei Santi, quello di cercare i genitori di quei fanciulli, con l'intenzione di sostenerli, di donare la propria dote ai poveri e di diventare anche lei povera¹⁶.

14 O. PAIVA, *A afilhada*, p. 189.

15 L. GONZALEZ, *A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica in Primavera para as rosas negras*, a cura di L. GONZALEZ, São Paulo, UCPA Editora, 2018.

16 O. PAIVA, *A afilhada*, p. 169.

Questo passo si registra un momento del racconto in cui Maria si ritrova in una situazione particolare: cessare di essere una ragazza e cominciare a essere trattata come una donna. La donna sapeva che sarebbe toccato a lei decidere se andare in cerca di un buon matrimonio od occuparsi delle attività religiose per le quali era stata educata. Benché non veda il pescivendolo, Maria ha impeti di carità: si comporta quasi come una santa, è lacerata da una lotta interna tra due prospettive non impossibili per una donna della sua classe: ignorare i problemi sociali della popolazione che la circonda, dedicandosi all'attività domestica o rinunciare alla vita borghese, dedicandosi alla beneficenza. Tale dialettica, caratteristica di una condizione femminile alienata dalla realtà sociale, aiuta a mettere in luce i limiti specifici imposti alla donna nell'ambito della società rappresentata. Se la sua classe e la sua razza le concedono privilegi davanti al pescivendolo e al ragazzo che porta i cocchi, il suo genere la limita, prospettandosi in tal modo un'articolazione, teorizzata, tra gli altri, da Heleieth Saffioti, che interessa il genere, la razza e la classe.

La critica alla disuguaglianza diventa evidente nel corso della rappresentazione letteraria della vicenda di Antônia, la quale occupa uno spazio rilevante nel contesto della narrazione. Figlia del cieco João de Paula, Antônia è stata consegnata alla signora Fabiana dopo la morte della madre. Poiché vive per strada e mendica, João de Paula spera che almeno Antônia possa avere opportunità migliori rispetto agli altri membri della famiglia. Tuttavia, ogni possibilità di rompere le barriere imposte dalla sua classe sociale svanisce presto con la *perdita dell'onore*, dal momento che la donna rimane incinta del visconte.

Come ricorda Sueann Caulfield¹⁷, vari medici in Brasile hanno prodotto studi sull'imene tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Questo interesse nei riguardi della verginità era parte di un discorso che poneva alla base della nazione la famiglia, «spazio sociale che avrebbe

17 S. CAULFIELD, *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*, Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2005.

prodotto una forza lavoro fidata, onesta e disciplinata»¹⁸. La studiosa spiega l'emergere, in ambito giuridico, dei *delitti contro l'onore*, conseguenze di una problematica culturale, «che ha condannato il comportamento sessuale illecito delle donne, ma non degli uomini»¹⁹.

Si pensi al caso di Antônia: pur sapendo che non esisteva alcuna prospettiva di matrimonio con il visconte, la donna talvolta alimentava tale fantasia. Dopo essere rimasta incinta, pensò addirittura di accettare il proposito del visconte riguardante un possibile mantenimento e l'offerta di una casa. Immaginare una situazione del genere, tuttavia, le sembrava particolarmente vergognoso. È importante sottolineare che il giudice Góis, padrino della giovane, messo al corrente delle voci riguardanti il coinvolgimento di Antônia nella vicenda, ne resta particolarmente angosciato. Diverso il caso di Angela, la quale rimane incinta di Afrodísio, ma tiene il bambino e continua a lavorare in casa.

La disperazione dovuta alla perdita della verginità e la percezione di un destino tragico da parte della donna bianca e bionda sono assenti nella ragazza nera. Anche di fronte a tutto ciò, l'immagine del visconte non è mai intaccata dal punto di vista della rispettabilità sociale. A causa della gravidanza, Antônia decide di recarsi nella capanna di sua sorella, Binga, anche se il padrino, per quanto sia l'unico a conoscenza della situazione, non offre il suo aiuto.

Nel momento in cui Antônia perde il proprio *onore*, perde non solo la possibilità di ascendere socialmente, ma anche quella di mantenere una condizione economica minimamente decente e l'accettazione sociale che aveva raggiunto. Antônia non ha diritto a un'eredità patriarcale né da un punto di vista simbolico né da un punto di vista materiale. Il caso di Das Dores, invece, è diverso. La donna riesce a convincere la madre a sposare l'uomo di cui si innamora, il cugino Vicente; va a vivere a Rio de Janeiro – poiché il marito è insoddisfatto dell'arretratezza della

18 Idem, p. 54.

19 Idem, p. 69.

provincia – e gode, in una certa misura, dei progressi di quella società moderna e di quella struttura patriarcale.

DONA GUIDINHA DO POÇO

Il romanzo *Dona Guidinha do Poço* è il secondo libro di Oliveria Paiva, in parte pubblicato sulla *Revista Brasileira* nel 1897 e, come libro, nel 1952. La narrazione ha come ambientazione la fattoria Pozzo del Cespuglio, situata nella provincia del Ceará, e si svolge all'incirca nella seconda metà del XIX secolo. Proprio nel primo paragrafo del primo libro – in tutto, i libri sono cinque – il riferimento al portoghese Reginaldo Venceslau de Oliveira, il nonno della protagonista, rimanda all'origine della famiglia, che, tuttavia, si ritrova frammentata e divisa. È a quel punto che entra in scena Margarida Reginaldo de Oliveira de Barros, Guidinha o Guida, prima nipote di Reginaldo, descritta come erede di peso politico ed economico. Il narratore mette in rilievo il fatto che la storia si definisce a partire dall'«evento vergognoso che serve da soggetto principale di questa narrazione»²⁰, nella quale la protagonista finisce per commettere un crimine. È da quest'ultima, infatti, che scaturisce il progetto dell'omicidio del marito.

La forte personalità e l'indipendenza di Guida sono descritte dal narratore come risultato dell'educazione lassista ricevute dalla nonna. Sebbene gli atteggiamenti poco conformisti conferiscano uno *status* probabilmente diverso da quello di altre donne ricche del *sertão*, questi non l'allontanano dalla sua condizione di subalternità. A scuola Guida «ha imparato a leggere: il catechismo, le quattro operazioni aritmetiche e a scrivere senza difficoltà»²¹ e, nonostante ciò, riesce ad imporsi, fin dall'infanzia, nell'universo adulto, sia tra le donne che tra gli uomini: «Nuotava con le braccia come gli uomini, e non come le donne, che

20 O. PAIVA, *Dona*, p. 6.

21 O. PAIVA, *Dona*, p. 10.

muovevano le mani sott'acqua, per vergogna, e toccavano la superficie con i piedi. Al padre non piaceva che lei non fosse maschio»²².

La storica Miridan Knox Falci²³ sottolinea che la società era «altamente stratificata tra uomini e donne, tra ricchi e poveri, tra 'bianchi' e 'caboclos'». A suo avviso le gerarchie erano rigide, con l'uomo (contadino, politico o *doutore*) al vertice della piramide sociale. Tra le femmine, l'ideale di donna era quello della figlia di un proprietario terriero, bianca, erede di schiavi, bestiame e terra: «A queste donne sono stati imposti certi comportamenti, posture, atteggiamenti e persino pensieri, ma hanno anche vissuto il loro tempo e lo hanno portato dentro di sé»²⁴.

I confini tra femminile e maschile sono costantemente evidenziati dal narratore, nel momento in cui egli presenta la protagonista del romanzo come diversa dalle altre donne. La sua distanza dai cosiddetti atteggiamenti femminili la rende meno donna e più femmina. Evidente è anche la subordinazione alla moglie del maggiore Joaquim Damião de Barros, chiamato Quim, non solo in merito alle decisioni da prendere sulla casa ereditata dalla donna, ma anche nel campo dell'influenza politica. Questa postura non cambia nel corso del romanzo, culminando nell'adulterio di Guida con il nipote di Quim, Secundino. Accusato di essere complice dell'omicidio del patrigno nello Stato del Pernambuco, Secundino decide di fuggire nel Ceará, dove trova rifugio in casa dello zio. Attratto dalla condizione finanziaria dei suoi parenti, Secundino vede la propria romantica vicenda d'amore vissuta con la moglie dello zio come una possibilità per ascendere.

Quim si sente obbligato ad affermare la propria mascolinità, come è previsto all'interno del proprio universo sociale. Dopo molte riflessioni sull'adulterio – e dopo aver preso in considerazione l'ipotesi di suicidarsi – egli decide di raccogliere prove per chiedere il divorzio,

22 Idem, p. 10.

23 M. K. FALCI, *Mulheres do Sertão Nordestino*, in *História das mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto, 2018, p. 242.

24 Idem, p. 241.

cercando di mantenere i beni ereditati da Guida. Era l'unica maniera, a suo modo di vedere, per garantire l'onore, poiché non intendeva commettere il reato di omicidio contro la moglie.

È da notare che Guida sia un personaggio sfaccettato, gentile con la popolazione locale e, quindi, amata da tutti. Oltre ad essere adorata dalle persone delle classi inferiori, gode di rispetto e prestigio da parte del giudice, della polizia e dei politici della regione. Secondo Sússekind²⁵, Guida non riproduce i tratti ereditari del padre, essendo un'ereditiera asimmetrica. Sebbene sia una donna, eredita anche i valori patriarcali:

[Guida] eredita terre e proprietà, oltre al potere politico locale del padre, ma indebolisce tale potere a causa della propria emotività violenta. [...] Guida viene arrestata non solo per aver ucciso suo marito, ma perché lo sta facendo allo scoperto. Commise apertamente adulterio e sfidò le regole locali della convivenza sociale. Il che costituisce una 'vecchia usanza' nel mondo maschile, ereditata insieme alla fattoria Pozzo del Cespuglio²⁶.

Sentendosi minacciata dal marito al corrente dell'adulterio, Guida reagisce violentemente. Per compiere l'omicidio, tuttavia, ha bisogno del supporto maschile e riceve una certa resistenza nei suoi primi tentativi. Naiú, un impiegato del suo possedimento, è incaricato di risolvere il problema, seguendo l'ordine di Guida: «Distruuggi me o lui: uno di noi deve scomparire»²⁷. Dopo il delitto, con la cattura dell'assassino e la scoperta della mandante, la popolazione si ribella contro la donna in precedenza venerata.

Erede patriarcale di beni e valori, Guida è una minaccia verso la società: è evidente il conflitto tra la posizione di donna bianca ricca e i limiti dei suoi privilegi. Il marito – un uomo bianco e politicamente influente – è vittima della violenza generata da questo modello. Per riflettere sul tema della violenza, è interessante richiamare i contributi di Maria

25 F. SÚSSEKIND, *Tal Brasil, qual romance?*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

26 Idem, p. 148-149.

27 O. PAIVA, *Dona*, p. 150.

Sylvia de Carvalho Franco²⁸, la quale afferma che questa necessità «di difendersi pienamente come persona [...] si accompagna alla costituzione di un sistema di valori in cui il coraggio e l'audacia sono molto apprezzati. Infatti, l'azione violenta non è solo legittima, è imperativa»²⁹. Guida mantiene certi valori di questi uomini liberi, ma si differenzia da loro, però, per le condizioni economiche, che consentono di pagare l'omicidio del marito e di non compiere il delitto in prima persona.

DEBITI SIMBOLICI E MATERIALI

Entrambi i romanzi presentano una varietà di profili di donne del XIX secolo. La limitazione delle azioni di questi personaggi è basata su ciò che è culturalmente inteso come *femminile*. Il dato si può facilmente riscontrare nelle protagoniste Guida, Maria das Dores e Antônia. Rompere le regole di questa società significava creare debiti materiali e simbolici da pagare con la vita o con la libertà, come nel caso di Antônia e Guidinha.

Le donne avrebbero un legame con questa eredità patriarcale? Si tratta di un diritto esclusivo delle donne onorate? Cosa definisce questo onore della donna, onore da preservare con tanta determinazione? Secondo Caulfield, non è possibile stabilire un criterio coerente per la difesa dell'onore femminile, a causa delle differenze dovute al colore e alla classe sociale: «Potrebbe un padrone essere condannato per lo stupro della sua schiava? Una minorenne che non fosse pudica o che lavorasse fuori casa e frequentasse luoghi pubblici potrebbe fare causa per essere stata deflorata?»³⁰.

Si comprende che l'eredità patriarcale spetti al figlio maschio e che esista una frontiera che non può essere varcata dalle donne:

28 M. S. C. FRANCO, *Homens livres na ordem escravocrata*, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997.

29 Idem, p. 47.

30 S. CAULFIELD, *Em defesa*, p. 61.

a godere di qualche vantaggio – materiale o simbolico – sono solo le donne bianche, le quali non oltrepassano i limiti della loro femminilità, di ciò che è socialmente accettato. Si tratta di un'eredità asimmetrica, come evidenziato da Süsskind. Per le donne di discendenza africana, il peso della struttura patriarcale è molto più dannoso e tale eredità patriarcale è considerata soltanto dal punto di vista del debito. Classe sociale, razza e genere determinano i percorsi dei personaggi femminili, le loro sofferenze e i loro dolori.



Equador

Equatore

Angélica Maria
de Almeida Carvalho Ramos
Universidade Federal do Ceará

La fenomenologia della carne in Cruz e Sousa e Edvard Munch:

le corrispondenze tra
poesia e pittura

Questo breve saggio si propone di riflettere sull'opera poetica di Cruz e Sousa realizzando un paragone con l'arte pittorica di Edvard Munch. Nato tre anni prima del pittore norvegese, Cruz e Sousa ne condivide le tensioni, in particolare per quel che riguarda una soggettività caratterizzata da un'inclinazione verso il discorso filosofico e l'estetica simbolista, dalla quale hanno preso corpo l'impressionismo e l'espressionismo pittorici. Il punto cruciale del nostro discorso consiste nel constatare come sia Cruz e Sousa sia Munch affrontino in modo simile la rappresentazione del corpo, a partire da due diversi processi di costruzione simbolica: la pittura, la cui materia prima sono i colori, e la poesia, che trova nella parola il punto di partenza per sostenere una data visione del mondo. Ci interessa indagare come la parola poetica, nel poema *Lubricidade* (1993)¹ si avvicini per bellezza immaginativa al dipinto *Madonna* (1985) di Munch, dal momento che crediamo riverberi nelle sue forme un'acuta angoscia causata dalla tensione tra il vecchio binomio corpo/anima e, più intrinsecamente, dalla dualità di forma/contenuto. Come fondamento teorico, faremo riferimento alle riflessioni filosofiche di Heidegger², Merleau-Ponty³, Kant⁴ e Schopenhauer⁵.

Innanzitutto, va detto che, contrariamente a quanto predica per lo più la critica di Cruz e Sousa, si intravede nei poemi di quest'ultimo un tentativo di ritorno a una sensualità tutt'altro che vaporosa o eterea. Come ci siamo rifiutati, fin dall'inizio, di credere che la sua poetica non dialoghi in alcun modo con la realtà, allo stesso modo rifiutiamo il contenuto oltraggioso del soprannome di *nefelibata* dato da alcuni agguerriti critici dell'estetica simbolista. Gonzaga Duque, in un testo

- 1 J. CRUZ E SOUSA, *Obra completa*, a cura di LAURO JUNKES, II, Jaguará do Sul, Avenida, 2008.
- 2 M. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte: tradução, comentários e notas*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2007.
- 3 M. MERLEAU-PONTY, *O olho e o espírito, textos selecionados, seleção de textos*, a cura di MARILENA DE SOUZA CHAUÍ e PEDRO DE SOUZA MORAES. São Paulo, Nova Cultural, 1989.
- 4 I. KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.
- 5 A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e representação*, I, São Paulo, Editora Unesp, 2005, I.

intitolato *Imagistas Nefelibatas* e pubblicato sulla rivista *Kosmos*⁶, così ha commentato il riferimento squalificante relativo al termine *nefelibata*:

Stravagante, strano, inedito, questo termine valeva una beffa, fischiava e demoliva. [...] *In realtà non offendeva, perché, per la sua composizione greca, significava 'abitante delle nuvole' e nella sua applicazione – pensiero inaccessibile agli uomini comuni – trascendentalismo. Ma, usato senza conoscerne il valore, è ridicolo come un berretto fatto di giornale vecchio [...]* Chiamiamolo nefelibata (l'estetica simbolista), ma con un sorriso dolce che non umilia né desta ostilità⁷.

Questo era quindi il pregiudizio che serpeggiava tra coloro che attaccavano i poeti simbolisti. Eppure, il simbolismo ha rappresentato un'esperienza di rottura nei riguardi di un'epoca che considerava ancora l'arte come effetto di un qualcosa situato al di fuori di essa, sia che si tratti della società sia che si tratti dell'individuo. La poesia che considereremo in questa analisi rivela un erotismo declinato sulla base di una sensibilità moderna, carnale e vibrante, che gioca con il lettore il gioco di un mostrare/nascondere, chiamato da Heidegger *Eröffnung* ('svelamento') e *Wahrheit* ('non svelamento'). Così, il filosofo discute l'idea:

Cosa succede qui? Cosa nell'opera è in opera? La pittura di Van Gogh è l'apertura [*Eröffnung*] di ciò che l'utensile, il paio di scarpe da contadino, è in realtà. Questo ente emerge [*heraustritt*] per il non occultamento del suo essere. Il non occultamento dell'ente era chiamato dai greci ἀλήθεια. Diciamo la verità [*Wahrheit*] e pensiamo molto poco con tale parola. Nell'opera, se qui c'è un'apertura dell'ente in ciò che è e come è, c'è un accadimento [*Geschehen*] della verità. Nell'opera d'arte si era messa in atto la verità dell'ente. 'Mettere' [*setzen*] qui significa: rendere perdurante [*zum Stehenbringen*]. Un essere, un paio di scarpe da contadino, arriva all'opera allo scopo di durare alla luce del

6 G. DUQUE. *Imagistas Nefelibatas*. [Originariamente pubblicato in *Kósmos*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, mai. 1906, n/p. **Texto com grafia atualizada**]. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_kosmos/gd_1906_nefelibatas.htm>. [Fac-símile, PDF 992 KB]

7 D. Gonzaga, Graves e Frívolos (Por assuntos de arte). Lisboa, Clássica, 1910.

suo essere. L'essere dell'ente giunge alla permanenza del suo splendore [Scheinen]⁸.

Analizzando il dipinto *Un Paio di Scarpe* (1886) di Van Gogh, Heidegger riesce a prevedere il movimento di tensione presente in tutta l'arte – anche in quelle forme di arte caratterizzate dalla staticità, come ad esempio le arti plastiche. La semplice piega di una scarpa – traspunta in tela dall'ombreggiatura data dalla mano sapiente del pittore – rivela la fatica di una vita dedita al lavoro in campagna. Le scarpe sono state usate: questa è la presenza dell'aspetto umano nell'opera d'arte che si apre, si rivela, come fonte di inesauribili potenzialità semantiche. Lo strumento diventa ora significativo attraverso l'intervento della forma che porta in sé il fondamento di un narrare. Chi sarà il proprietario di queste scarpe? Sarà un uomo affaticato dal lavoro? Quale il suo percorso durante il giorno fino all'approdo finale? Lo spettatore che intravede queste pieghe nella scarpa è in grado di immaginare le storie che stanno a monte degli oggetti. L'opera si mette, così, in moto. Tutto ciò suggerisce che l'essere dell'opera non è presente in essa e neppure nella creatura che la elabora, ma in questo movimento furtivo dello sguardo sulla cosa.

Inoltre, contrariamente a quanto comunemente si sostiene sull'estetica simbolista, si rischia di credere che i simbolisti siano stati coloro che hanno restaurato il carattere polemico della forma letteraria, restaurando una cosmovisione in cui il corpo diventa l'oggetto centrale delle ossessioni umane ed estetiche, e il principale mezzo di comunicazione con l'universo. Il corpo non sarà rifiutato dalla dialettica di questa estetica, anzi, assumerà un posto centrale e assumerà su di sé l'abisso tra la parola che nasconde e dissimula (*wahrheit*) e il desiderio di evocare (*Eröffnung*) la presenza dell'oggetto per sé. C'è, per esempio, un certo erotismo sconcertante in Cruz e Sousa, quando la forma mette in tensione la volontà dell'io-lirico. Mentre la parola – con la sua forza suggestiva – disegna l'oggetto ambito dal poeta, ci svela l'altra faccia

8 HEIDEGGER, *A origem*, pag. 31.

dell'Eros, la forza distruttrice del desiderio sessuale di annientarsi. Pertanto, per mettere meglio a fuoco questo problema, consideriamo la poesia *Lubricidade*⁹ presente nell'opera *Broquéis* (1893):

Quisera ser a serpe venenosa
Que dá-te medo e dá-te pesadelos
Para envolverem, ó Flor maravilhosa,
Nos flavos turbilhões dos teus cabelos.
Quisera ser a serpe veludosa
Para, enroscada em múltiplos novelos,
Saltar-te aos seios de fluidez cheirosa
E babujá-los e depois mordê-los...

Talvez que o sangue impuro e flamejante
Do teu lânguido corpo de bacante,
Da langue ondulação de águas do Reno

Estranhamente se purificasse...
Pois que um veneno de áspide vorace
Deve ser morto com igual veneno...

In questi versi, l'io-lirico si vede trasfigurato nell'immagine fallica di un serpente che osserva il corpo della prostituta e decide di consumarlo. Questo corpo, sinuoso come il movimento dell'animale e delle acque, un corpo prima nascosto, si arrende facilmente al suo languore sensuale. La nudità femminile è espressa non solo attraverso la vista, ma anche attraverso il tatto, come si può riscontrare nel riferimento allo scivolamento dell'animale sull'epidermide della donna, rinvio all'atto sessuale. L'enfasi sulle zone erogene, come i seni e i capelli, rafforza ulteriormente il carattere osceno della parola poetica, lubrificamente esposta. Il godimento sessuale ha luogo, tuttavia, in modo tale da implicare la mortificazione del desiderio: la morte è uno spettro, il veleno sprigionato dal congiungimento carnale.

L'intera poesia di Cruz e Sousa è anche tattile: l'opera si mette in moto in questo gioco fatto di svelamento e nascondimento. Le immagini delle acque del Reno e dell'agitarsi di un rettile fanno appello non

9 J. CRUZ E SOUSA, *Obra completa*, pag. 72.

solo alla visione, ma anche al tatto del lettore, coinvolto dalla dimensione sinestetica delle metafore. Questo continuo scorrere di metafore giustapposte si articola sulla base di tre grandi temi: il godimento, la morte e la purificazione. È possibile cogliere la presenza del poeta-asceca nella lirica, il quale persegue la purificazione del corpo per mezzo della mortificazione del desiderio.

Tuttavia, non ci si inganni: la mortificazione non comporta il rifiuto della realizzazione del desiderio. La poesia esprime un'esperienza travolgente in relazione al desiderio. Il poeta fa del godimento un'immagine attraverso cui il lettore giunge a trovare lo spettro di questa mortificazione che non riguarda la morte intesa in senso carnale, ma la morte della volontà, la quale ha sempre bisogno di autodistruggersi per dare continuità alla vita. La lirica di Cruz e Sousa si volge al carnale e rappresenta il corpo come un asse di dialogo con il cosmo, conferendo un peso cruciale alla sinestesia. Ecco perché l'immagine delle acque e degli animali si fonde con lo spettro del corpo femminile in un singolare incrocio. Il simbolo si pone come mediatore di una controversa fusione tra il corpo e l'ambiente. Frammenta, lacera e travolge l'esperienza, la estende all'infinito, ritrovando, alla fine, la purificazione. L'immagine simbolica mostra per nascondere e nasconde per mostrare; quando si mostra, presenta la potenza che caratterizza il sublime¹⁰ che, secondo Kant, si trova solo nella natura selvaggia:

Ma la differenza interna più importante tra il sublime e il bello è innanzitutto questa: che se, come è giusto, qui si considera solo il sublime negli oggetti della natura (autosufficiente) include una conformità ai fini nelle sue forme in cui l'oggetto, per così dire, sembra predeterminato alla nostra facoltà di giudizio, e così si costituisce oggetto di compiacimento (contrarietà), contrariamente a ciò che, senza ragionamento, produce in noi e semplicemente nell'apprensione il sentimento del sublime, anzi può, come forma, apparire contraria ai fini alla nostra facoltà di giudizio,

10 La parola *sublime* deriva dal latino *sublimis* e, nella sua comprensione primordiale, significava, 'galleggiare sulle nuvole', 'essere in alto'. Questo fatto è importante, poiché l'arte simbolista propone un travaso di materia che culmina proprio in questo movimento di partire con/attraverso il corpo dal centro della terra e raggiungere il cosmo.

scomoda alla nostra facoltà di presentazione e, per così dire, violenta alla facoltà dell'immaginazione, ma nonostante ciò e per questo è giudicato essere tanto più sublime¹¹.

Mentre il sublime scuote i sensi esposti a un evento grandioso ed esige un nuovo orientamento del giudizio mediato da questa esperienza estetica, il bello adegua la visione agli oggetti, ed esprime, invece, un dolce compiacimento tra questi. Secondo i parametri kantiani, il sublime eccede con una forza distruttiva la natura e non si trova da nessun'altra parte al di fuori della natura. Tuttavia, crediamo nella possibilità dell'esistenza di un sublime artistico che scaturisca da un ampliarsi della percezione, come nella visione delle pieghe degli stivali di Van Gogh. La poesia di Cruz e Sousa non può essere considerata eterea e vaga, poiché assume una materialità capace di legare l'essere alla terra, muovendo dalla forza simbolica del sublime del corpo.

Maurice Merleau-Ponty, nel suo stimolante studio intitolato *L'occhio e lo spirito*, apre le porte alla comprensione del fenomeno della percezione, osservando come l'arte richieda una nuova mediazione dei sensi e concentrandosi sull'organo sensoriale della vista. Il filosofo ha anche analizzato alcune opere pittoriche, ma a interessarci è ora la parte della sua teoria che ci aiuta a capire come il corpo umano costituisca anche un corpo simbolico, almeno per la filosofia fenomenologica. In un momento delle sue riflessioni, Merleau-Ponty dice qualcosa di curioso sull'argomento:

Questo primo paradosso non cesserà di produrne altri. Visibile e mobile, il mio corpo è nel numero delle cose, è una di queste; è catturato nel contesto del mondo, e la sua coesione è quella di una cosa. Ma poiché si muove, mantiene le cose in cerchio intorno a sé; è un nesso e un'estensione di sé stesso, sono incastonati nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo è l'effetto dell'imbottitura del corpo stesso¹².

11 KANT, *Critica*, p. 5.

12 M. MERLEAU-PONTY, *O olho*, p. 279.

Secondo Merleau-Ponty, il corpo è prima di tutto una trama, uno scambio di percezioni che il soggetto scoprirà gradualmente. C'è una zona di indifferenza tra il corpo e le altre cose che lo circondano, come se queste fossero una sua estensione. In tale contesto non ha senso parlare di interiorità o esteriorità, poiché tutto si svolge nella trasversalità del movimento di una carne sempre aperta ai sensi. Immerso nel tessuto del mondo, completamente reintegrato, l'essere prende il proprio corpo come punto di partenza per conoscere ed essere oggetto di conoscenza da parte degli altri. Potrà altresì essere sottoposto all'autoesplorazione, essendo privo di un'immagine che lo rappresenti. La percezione, per il filosofo francese, riguarda la consapevolezza del corpo sul tempo e lo spazio circostanti. Dopo questo primo momento si manifesteranno tutte le nostre operazioni cognitive. Qui sta la purezza della percezione: nel fatto di non essere ancora inquinata dal concetto.

Come la poesia, anche la pittura può dare luogo a un uso problematico del simbolo. Edvard Munch, pittore norvegese contemporaneo di Cruz e Sousa, fu un maestro nell'arte di rappresentare corpi diluiti nello spazio.

Nella versione litografica della *Madonna* (1998-1902), vediamo il busto di una donna dal viso scavato che assume una postura di totale sottomissione davanti ai nostri occhi. Alcuni aspetti del dipinto catturano la nostra attenzione. La tensione sessuale è concentrata nella parte superiore del quadro, cioè negli occhi chiusi, nell'inclinazione della testa, nelle labbra chiuse e nell'arricciatura dei capelli che nascondono la nudità dei seni. Mentre la schiena assume un pallore marmorizzato, la regione del collo acquisisce calde tonalità rosse. Il berretto rosso che adorna la testa della baccante non è casuale, poiché sottolinea un aspetto del corpo, verso il quale il pittore vuole catturare l'attenzione dello spettatore. In un'altra versione del dipinto, però, anche gli aloni dei seni e del pube assumono una tonalità rossa, costituendo punti di connessione con il desiderio emanato dall'artista.

Un altro elemento importante è costituito dal fatto che sia rappresentata una cornice sulla tela. Il corpo non è svincolato: corrisponde all'universo e all'artista trasposto nel dipinto attraverso la presenza di un piccolo omuncolo nell'angolo inferiore destro. L'omuncolo si intromette nella cornice e trasmette vibrazioni alla donna che – in un delirio di sonno, godimento o morte – le riceve. Lo sperma galleggia sulla liquidità dell'immagine e nuota verso di essa, fecondandola. Non sappiamo con certezza cosa esso fecondi, se il sonno o il corpo della prostituta, o se entrambi, coinvolti in questa delirante fusione.

Edvard Munch è stato ampiamente criticato per aver concepito opere così originali. Precursore dell'espressionismo tedesco, molti ne hanno letto la personalità e la parabola creativa come se si trattasse della caricatura di un folle che lasciava nei dipinti i segni della propria personalità degenerata. Hitler, durante la Seconda Guerra Mondiale, ha rimosso addirittura ottantadue dei suoi dipinti dalle pareti dei musei tedeschi, sostenendo che tale arte fosse primitiva¹³.

Pur essendo consapevoli della complessità estetica della pittura di Munch, siamo costretti a convenire che nelle tele del pittore norvegese c'è davvero una vena primitiva. Questo tratto primitivo dipende dalla reiterazione del sublime nella rappresentazione dell'essere umano, sempre messo alla strette dall'intensità dell'emozione. Confermiamo che il sublime, secondo la prospettiva kantiana, è legato alla violenza della natura che destabilizza i nostri sensi. Gli esseri rappresentati da Munch sono in rotta di collisione con l'universo, si immergono nella testualità di una natura fumosa in cui il corpo non ha ancora la netta demarcazione della linea capace di separarlo dalle altre cose che lo circondano. Anche secondo Merleau-Ponty, un tale sistema di scambi inaugura il problema della pittura, mettendo in luce un'apparente interiorità che vuole collocarsi all'esterno come oggettività corporea e immaginifica:

13 J. G. FERRAZ, *O expressionismo, a Alemanha e a Arte Degenerada*, «Cadus: Revista de História, Política e Cultura», 1 (2015), p. 57.

Ora, da quando avviene questo strano sistema di scambio, tutti i problemi della pittura ci sono. Illustrano il problema del corpo e lo giustificano. Poiché le cose e il mio corpo sono fatti della stessa tappezzeria, è necessario che la sua visione sia fatta in qualche modo o anche che la sua visibilità manifesta sia rafforzata da una visibilità segreta: 'la natura è dentro', dice Cezanne¹⁴.

Tutto contribuisce a rafforzare una concezione dell'immagine come movimento di frizione tra l'essere e la natura. In comune vi è la sostanza che, svelandosi, si nasconde per trovare questa visibilità segreta. Nel dipinto *Separazione* (1896) ad esempio, l'espressione di disperazione della coppia separata dal disadattamento permea l'involucro delle loro figure, andando verso gli alberi e un cielo grigio in cui non viene accolto tale dolore.

A questo punto si avvicinano simbolismo pittorico e letterario, a partire dallo stesso paradosso circa l'indistinzione eterogenea del sublime. Le parti sono indistinguibili poiché il sublime adorato da questa estetica innesca la fusione non solo di concetti, ma di diversi sensi di comprensione della realtà; tuttavia, i sensi impegnati sono eterogenei, non armoniosi e combattono tra loro motivati da questa forza non compiacente che deforma gli oggetti della percezione. Nella poesia di Cruz e Sousa, la musica predomina sulla pittura, ma non la rifiuta polemicamente. Il richiamo è visivo, tattile e uditivo allo stesso tempo: il veleno scorre come le acque cristalline del fiume, nei suoi meandri, come una vipera sibilante, e penetra/tocca il corpo della baccante fino a purificarla. In Munch, l'immagine diventa sfocata in modo che il tatto possa prevalere, sottolineando la limacciosità del disperato godimento dello squallido omuncolo nel rapportarsi alla sua Madonna. Tutti i sensi, però, sono subordinati alla visione che trasforma tutto in exteriorità sulla tela.

Dopo avere esaminato tutto ciò, non ci resta che indagare la natura fenomenica di queste rappresentazioni artistiche. Finora abbiamo

14 M. MERLEAU-PONTY. In: *O olho e o espírito*. Textos selecionados; seleção de textos Marilena de Souza Chauí; tradução e notas Marilena de Souza Chauí e Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

evocato alcuni concetti importanti che devono essere attentamente rivisti. Il primo riguarda la nozione stessa di corpo che si delinea come motore del nostro discorso. Abbiamo già osservato con Merleau-Ponty che questo corpo non appare solo come un oggetto amorfo nel mondo su cui stabiliamo una linea di divisione tra interiorità ed esteriorità, segmentandolo. In questa prospettiva, l'orizzonte della corporeità si apre alla tessitura del mondo, nel quale la carne assume un posto centrale nella produzione di conoscenza a partire dalla percezione. Allo stesso modo, approfondendo il tema, rinviamo alle riflessioni di Schopenhauer che, anche nel XIX secolo, elaborò un pensiero molto vicino alla filosofia della carne delineata da Merleau-Ponty. Così, Schopenhauer vede la volontà come una parafrasi del corpo:

L'affermazione della volontà è la volontà stessa, che sussiste con l'intelligenza e non ne è indebolita, come generalmente ci viene offerta, riempiendo la vita dell'uomo. Ora e il corpo è la prima manifestazione della volontà in condizioni determinate dal grado e dall'individuo che lo tratta; e la volontà sviluppata nel tempo è invece la parafrasi del corpo, una spiegazione di ciò che esso significa, sia nel suo insieme che nelle sue parti; questa volontà è, dunque, solo una rivelazione della stessa cosa in sé che il corpo è una prima forma visibile. Possiamo dunque dire, invece di affermazione della volontà, affermazione del corpo¹⁵.

Per Schopenhauer, la volontà costituisce l'asse di tutta la direzione dell'essere nel mondo. La volontà muove l'intelligenza e traccia i percorsi per la rappresentazione della realtà, perché, incitando i soggetti a costruire l'oggetto dei propri desideri, li costringe a costruire e distruggere gli strumenti cognitivi utilizzati in questo processo. Il corpo costruisce rappresentazioni non solo attraverso la sensazione, ma anche attraverso l'utilizzazione di ciò che viene percepito, diventando visibile e vedente. È, quindi, la casa delle virtualità e appare come una virtualità a sé stesso, essendo la fonte di ogni produzione simbolica inerente all'essere umano. Schopenhauer ha forse intuito che sia il mondo

15 A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e representação*, Livro IV, Trad. Maria de Fátima Sá Correia, Rio de Janeiro, Contraponto, 2001, p. 243.

fenomenico che quello epistemico sono eretti da questa mediazione della carne parafrasata dalla volontà. L'estratto che segue è illuminante per poter far luce sul pensiero di Schopenhauer:

Il dogmatismo realistico, quando considera la rappresentazione come un effetto dell'oggetto, vuole separare rappresentazione e oggetto, che sono in fondo una cosa sola, e assumere una causa completamente diversa dalla rappresentazione, un oggetto in sé, indipendente dal soggetto: cosa del tutto impensabile, perché, proprio come oggetto, presuppone sempre di nuovo il soggetto e quindi rimane sempre solo nella sua rappresentazione¹⁶.

In questo senso filosofico, la rappresentazione non è un effetto dell'oggetto, ma è intimamente legata ad esso e al soggetto che lo muove. Si può quindi parlare di un corpo non subordinato alla distinzione tra interiorità/esteriorità e di un linguaggio che ha abolito il dualismo tra forma e contenuto. La rappresentazione unisce questi poli, poiché rappresenta la natura fenomenica di tutto il pensiero umano. L'arte simbolista, a sua volta, ha cercato di restituire questo carattere polemico e ha reintegrato segno e natura, corpo e spirito, forma e sostanza, dallo straripamento della volontà purificata dal sublime.

La depravazione e il contenuto primitivo che molti hanno attribuito al simbolismo non sono altro che una qualità che ha anticipato la ribellione delle avanguardie del XX secolo. In Europa, Munch ha messo le ali ai registi tedeschi che – ispirandosi alle espressive figure del pittore norvegese – hanno potuto immaginare un fantastico dottor Caligari. In Brasile, Cruz e Sousa, con la sua lirica, crea precedenti per farci pensare a una poetica della carne che scava il simbolo fino a trovare il sangue di un artista completamente turbato dal desiderio. Non c'è niente di etereo in questo. Tutto porta alla materialità di un corpo intrappolato nel presente e all'urgenza di una volontà che vuole essere ammortizzata. Insomma, i nefelibati sono stati i primi moderni a svelare, per un attimo, le ossessioni del XX secolo?

16 A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e representação*, I, Tradução de Jair Barbosa, São Paulo, Editora Unesp, 2005. p. 56.

André Luiz de Souza Sampaio

Universidade Federal do Ceará

Brás Cubas
**di Machado de Assis,
nella sua dimensione
esistenziale:**
tracce di inautenticità

1 INTRODUZIONE

Machado de Assis (1839-1908), con le *Memorie postume di Brás Cubas*¹, ci offre un testo che, tra i tanti approcci possibili, può essere letto nel contesto di un dialogo della letteratura con l'ontologia o metafisica, campo della filosofia che ha per oggetto lo studio dell'essere. Nelle prossime pagine, centrate sul protagonista *machadiano*, proveremo ad avvicinare elementi del romanzo e una categoria di Martin Heidegger (1889-1976): la categoria dell'inautenticità.

In *Essere e tempo*² e nei *Concetti fondamentali della metafisica*³, Heidegger spiega che, nella dinamica della vita, l'esser-ci (*Dasein*)⁴, cioè l'essere umano gettato nell'esistenza, è un individuo che si costruisce come essere-nel-mondo (*in-der-Welt-sein*) e come-essere-con-gli-altri (*Mit-einander-sein*). In ragione di ciò, attraverso i suoi comportamenti, le sue occupazioni (*Bersorgen*), l'essere, un formatore, produttore di mondo (*Welt*), rende concreti i suoi progetti ontologici, che altro non sono che un 'aprirsi alla possibilità'⁵: un'apertura al poter-essere (*Sein-können*). In questo progettare, «scaturisce qualcosa e [l'essere] si apre alle possibilità e, in tal modo, irrompe nel reale in quanto tale», al fine di «sperimentare al proprio cospetto l'irruzione come ente in mezzo a ciò che adesso può essere manifestato come ente»⁶.

- 1 M. ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, In: M. Assis, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994a.
- 2 M. HEIDEGGER, *Ser e tempo: parte I*, Petrópolis, Vozes, 2005a; M. HEIDEGGER, *Ser e tempo: parte II*, Petrópolis, Vozes, 2005b.
- 3 M. HEIDEGGER, *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- 4 In questo testo privilegiamo la decalcomania dell'esserci per fare riferimento al concetto che Heidegger, nella sua lingua madre, chiamava *Dasein*. «Il *al*» della traduzione, adottata da Marcia Sá Cavalcante Schuback (M. M. HEIDEGGER, 2005a, 2005b), che prende il latino *praesentia* come parametro, sembra, a nostro avviso, allontanarsi un po' dal contenuto della parola scelta dal filosofo. Comunque, lo manteniamo nelle citazioni dirette.
- 5 M. HEIDEGGER, *Los conceptos*, p. 430. Nell'originale: «[proyecto] es el abrirse al posibilitamiento».
- 6 IDEM, p. 432. Nell'originale spagnolo: «[En el acontecer el proyecto se configura mundo, es decir,] en el proyecto brota algo y se abre a posibilidades y de este modo irrumpe en lo real en cuanto tal, para experimentarse a sí mismo en tanto que interrumpido como realmente ente en medio de aquello que ahora puede estar manifiesto como ente [...]».

Lungo il proprio percorso, tuttavia, l'esser-ci è soggetto a distrarsi da se stesso, non appropriandosi «del suo tratto mai autentico, che, come sappiamo, è il poter-essere»⁷, come segnala il filosofo Roberto Kahlmeyer-Mertens, specialista dell'opera heideggeriana. Tale condizione, segnata dalla rinuncia ad appropriarsi di sé, caratterizza la cosiddetta *inautenticità* (*Uneigentlichkeit*). L'essere, in tale posizione, può lasciarsi attrarre da una «certa tendenza ad esistere orientandosi nei contesti mondani»⁸ secondo il comportamento comune.

In altre parole, ha luogo una sottrazione dell'esser-ci. Da parte dell'insieme, di ciò che gli altri gli impongono direttamente o indirettamente, nel mondo condiviso e quotidiano. L'essere semplicemente agisce come gli altri sono soliti agire o come sperano che esso agisca; lo vede e pondera il mondo come le persone in generale lo fanno, vive in accordo con paradigmi basati sugli altri.

2. IL PERSONAGGIO CAMALEONTICO E VOLUBILE

Adesso, andando direttamente al cuore del problema, torniamo a Brás Cubas. Come si adatterebbe a Brás Cubas la definizione e la condizione di inautentico? Che relazione potremmo trovare tra questa categoria metafisica e il nostro *bon vivant* e autore defunto? Per rispondere a tale quesito, basta guardare agli elementi costitutivi della figura del nostro personaggio: in base alla costruzione del suo agire sociale e politico, sarebbe colui che forse potremmo definire machiavellico per essenza – un discepolo devoto del famoso aforisma del *Principe*:

7 R. KAHLMEYER-MERTENS, *10 lições sobre Heidegger*, Petrópolis, Vozes, 2015, p. 90.

8 Idem, p. 91. L'aggettivo *mondano*, nella letteratura di e su Heidegger, allude al mondo (*Welt*), luogo esistenziale dell'esserci. Questo *mondo*, va aggiunto, non può essere preso come «un luogo empiricamente costituito, o, per dire categoricamente: il mondo non è un luogo fisico dove l'essere-nel-mondo sarebbe allocato o in qualche modo contenuto» (idem, p. 85).

«[Bisogna, adunque,] essere golpe a cognoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi»⁹. Ma, sulla base di una lettura attenta, il lettore saprà che Cubas va oltre: non contento del consiglio del filosofo fiorentino, egli decide di incarnare una terza metafora: «oltre a leone e volpe, [...] gli si addice l'immagine del camaleonte», come scrive Alfredo Bosi¹⁰ parlando dei tipi ai quali il nostro protagonista può perfettamente adattarsi. Sì, nessuna metafora è più appropriata per un confronto con le costanti trasformazioni di quell'essere volubile.

Per sopravvivere e raggiungere altri livelli di prestigio all'interno della selva sociale, Cubas si serve di plurisfaccettature. Roberto Schwarz ci fornisce un esempio di tale amalgama nella sinossi:

[...] relativamente agli *schiaivi* che maltratta, Brás appare come il *ragazzo diavolo*. Una *vecchia serva*, che vive in condizioni di miseria, troverà in lui il *protettore*, pieno di pensieri beffardi. Alla *povera ragazza*, alla *figlia illegittima* corrisponde il *ragazzo benestante ed egoista*. Un *cognato commerciante*, *ex mercante di schiaivi*, trova in lui un *parente simpatico*, capace di giustificarlo [...]. Per la *ragazza da sposare*, il cui padre è *politicamente influente*, Brás rappresenta in una sola persona tanto lo *sposo scelto dalla famiglia* e il futuro *deputato*. E così via. [...] ¹¹.

È vero che, in sostanza, la volubilità «non è né buona né cattiva, poiché gli uomini possono essere felici e infelici essendo sia costanti sia volubili, e non sono mai la stessa cosa»¹². Nel personaggio machadiano, però, questo tratto è così evidente che finirà per definire l'assenza della ricerca di un vero compimento esistenziale. Al di là delle maschere che indossa socialmente, chi è veramente Brás? Cosa c'è sotto la superficie dell'ostinazione per le glorie e l'ascensione? Cosa sarebbe possibile trovare del personaggio oltre a tutto questo?

9 N. MAQUIAVEL, *Il principe*, Turim, Einaudi, 1961, p. 64.

10 A. BOSI, *Machado de Assis: o enigma do olhar*, São Paulo, Ática, 1999, p. 17.

11 R. SCHWARZ, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000, p. 46.

12 Idem, p. 38.

A nostro avviso, non ci sono risposte chiare a queste domande. E ciò perché, *nel nostro protagonista, regna l'inautenticità*. Questa caratteristica è decisiva nella realizzazione della trama. Il dato ci sembra determinante per comprendere il modo fondamentale dell'essere-al-mondo di Brás. Nella costruzione della sua storia, l'esistenza finisce per non costituire «l'*ethos* della conquista del proprio essere»¹³. E non potrebbe essere diverso per coloro che vivono secondo lo sguardo degli altri esseri, per coloro che camminano solo «sotto la *tutela* degli altri»¹⁴.

Poiché nell'impersonalità, come sottolinea Heidegger, «ognuno è un altro e nessuno è se stesso»¹⁵, l'essere-nel-mondo può entrare in una realtà esistenzialmente confortevole e apparentemente stabile, non assumendosi responsabilità nei confronti dell'esistenza stessa. Del resto, come «prescrive ogni giudizio e decisione, l'impersonale si assume la responsabilità di ogni pre-senza»; cioè, «non c'è nessuno che debba assumersi la responsabilità di qualcosa. L'impersonale era 'chi'... eppure si può dire che era 'nessuno'»¹⁶.

Questo vuoto di responsabilità esistenziali si mostra incorporato dal nostro personaggio: fondendosi con il suo gruppo sociale, cessa di essere se stesso ed entra nel «gioco insensato» in cui le «convenienze dei dominanti» sono imperative, come rileva Valentim Facioli¹⁷. Le loro occupazioni sembrano sempre mirare all'antitesi di ogni oscurità.

— [...] non lasciarti stare lì inutile, oscuro e triste; non ho speso soldi, cure, sforzi, per non vederti brillare, come devi, e conviene a te, e a tutti noi; dobbiamo continuare il nostro nome, continuarlo e illustrarlo ancora di più. Guarda, ho sessant'anni, ma se fosse necessario iniziare una nuova vita, inizierei senza esitare un minuto. Temi l'oscurità, Brás; fuggi dal più piccolo. Guarda che gli uomini valgono in modi diversi, e che il più sicuro di tutti

13 R. KAHLMEYER-MERTENS, *10 lições*, p. 93.

14 M. HEIDEGGER, *Ser e tempo*, 2005a, p. 79.

15 Idem, p. 81.

16 Idem, p. 180.

17 V. FACIOLI, *Um defunto estrambótico*, São Paulo, Nankin Editorial, 2002, p. 120.

è contare sull'opinione degli altri uomini. Non rovinare i vantaggi della tua posizione, dei tuoi mezzi... (ASSIS, 1994a, p. 41)¹⁸

Queste indicazioni e richieste categoriche, pronunciate da Bento Cubas nel capitolo XXVIII, entreranno nelle orecchie di suo figlio come ispirazione per stabilire la gloria politica come l'obiettivo finale dell'ambizione. Sono parole che passeranno al *Leitmotiv* nella vita dell'erede. L'accettazione da parte di Brás di tale consiglio converge con il modo in cui afferma il suo essere-con-gli-altri, e questo lo porta via. Un caso di decadimento (*Verfallen*), come affermato dalla teoria heideggeriana (HEIDEGGER, 2005b). L'esserci-decadente si lascia assorbire dal mondo delle occupazioni e così perde di vista sé stesso e *altrove*. Comincia a capire se stesso, il mondo e gli altri solo in virtù delle sue occupazioni; è, quindi, preso «come manuale di occupazione, cioè come gestione e calcolo»¹⁹.

Il mondo di Bras, scacchiera di interessi contrastanti, colloca in posizione di preminenza, in base a una logica di calcolo, l'ascesa: la vita «è un 'affare', indipendentemente dal fatto che ne paghi o meno il prezzo»²⁰. In questo senso non sono bastati la mediocrità della vita accademica e tutti i tentativi di affermazione politica e sociale. Annullato un promettente impegno e il conseguente raggiungimento e perdita di un seggio parlamentare, seguito dal breve e fallito inserimento sulla stampa e il *continuum* di infruttuosi sforzi per un posto come ministro di Stato, abbiamo ancora, con un eccezionale ruolo esemplificativo, un'ultima grande idea del personaggio in vita, descritta nel capitolo II. Non resisterà, però, a una crisi polmonare del suo ideatore, crisi che, ironicamente contratta lavorando per il progetto, porterà la vittima alla tomba.

L'intento straordinario, a venire come se fosse *deus ex machina*²¹ da quell'esistenza di fallimenti, «non fu altro che l'invenzione di una

18 M. ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in: A. Machado, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994a, p. 41.

19 M. HEIDEGGER, *Ser e tempo*, 2005b, p.78.

20 Idem, p. 78.

21 Nella tragedia greca, *deus ex machina* designava «l'apparizione della divinità che, portata dall'alto per mezzo di un meccanismo speciale, risolveva, con la sua presenza, situazioni complicate e insolubili. La frase è usata oggi per indicare una soluzione inaspettata [...]» in TRECCANI: *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020.

medicina sublime, un cerotto anti ipocondriaco, destinato ad alleviare la nostra malinconica umanità»²².

Segnalato in una richiesta di brevetto al governo come un progetto il cui risultato sarebbe stato veramente cristiano, e ammesso agli amici come un'azione che non avrebbe permesso loro di dimenticare i suoi vantaggi pecuniari, il cerotto dello pseudoscienziato conteneva in realtà un'intenzione, molto più grande, assumendo solo davanti ai lettori del morto: «Ora [...] che sono qui dall'altra parte della vita, posso confessare tutto: quello che più mi ha influenzato è stato il piacere di vedere stampato su giornali, vetrine, volantini, angoli, e infine nelle scatole dei medicinali, queste tre parole: Cerotto Brás Cubas»²³.

[...] Perché negarlo? Avevo la passione per il rumore, il poster, il razzo di lacrime. Forse i modesti mi argomentano questo difetto; Credo, però, che questo talento riconoscerà in me gli abili; '... ed io ero abile'. Quindi, la mia idea aveva due facce, come le medaglie, una di fronte al pubblico, l'altra di fronte a me. Da un lato, filantropia e profitto; dall'altro, sete del nominato. Diciamo: – amore per la gloria. [...]»²⁴.

Impegnato costantemente in passi come questo, di autoproiezione, Brás Cubas, inizialmente e il più delle volte, cioè, nella sua *vita quotidiana*, finisce per decadere, perdersi, cosa che Heidegger mette in relazione con la nozione di *fuga da sé stessi*, corrispondente al «fatto della pre-senza di cadere nell'impersonale e nel 'mondo delle occupazioni'». Tale fuga fu tale che, *mutatis mutandis*, come nel racconto *Lo specchio, l'alfiere, cioè, l'anima esteriore, eliminò l'uomo*²⁵.

In tale contesto, la situazione decadente stabilita conduce e riconduce all'inautenticità, che provoca «la pre-senza si calpeste e *impri-gioni* in sé stessa»²⁶ (HEIDEGGER, 2005a, p. 240, corsivo dell'autore).

22 M. ASSIS, *Memórias*, 1994a, p. 3.

23 Idem, p. 4.

24 Idem, p. 4.

25 M. ASSIS, *Memórias*, 1994b, p. 3.

26 M. HEIDEGGER, *Ser e tempo*, 2005a, p. 240.

Brás Cubas, infatti, va fino alla fine della sua vita imprigionata nel suo *quaerere gloriam*. E non misura sforzi per raggiungere il suo obiettivo. Come abbiamo appena visto, nemmeno una domanda sensibile, come la salute di umanità malinconica, gli sfugge come mezzo intravedibile, come un potenziale percorso per i suoi fini.

3 DALL'INAUTENTICITÀ AL NICHILISMO

Tra gli altri contenuti dell'arco narrativo delle *Memorie* che lasciano intravedere un Brás non autentico – naturalmente, in queste pagine, ci si attiene a un conciso esame – c'è il nichilismo che ripercorre l'emblematico ultimo capitolo o 'Delle negative', che condensa riflessioni finali del defunto sulla sua esistenza. Da un «distanziamento scettico del narratore *in relazione a se stesso*»²⁷, rilevato lungo tutta la trama, si arriva, in quest'ultimo punto, al resoconto definitivo dell'entità sulla sua traiettoria, una *pièce de résistance* della piuma della malinconia.

«Non ho raggiunto la celebrità del cerotto, non sono stato ministro, non sono stato califfo, non ho conosciuto il matrimonio»²⁸, ecco la prima serie di un elenco, delusioni che non devono far dimenticare gli errori che, di per sé, ne sono oggetto. Cioè, non tralasciamo «il carattere squalificato della fama, della politica, della filosofia e dei matrimoni in questione»²⁹.

Nella sequenza si aggiungono apparenti valori di contrappeso: «La verità è che, accanto a questi difetti, ho avuto la fortuna di non comparare il pane con il sudore del mio volto. Di più: non ho sofferto della morte di Donna Plácida, né della semi demenza di Quincas Borba [...]»³⁰.

27 A. BOSI, Alfredo, *Brás Cubas em três versões*, «Teresa, Revista de Literatura Brasileira», 6-7 (2006), p. 279-317, p. 310.

28 M. ASSIS, *Memórias*, 1994a, p. 145.

29 R. SCHWARZ, *Um mestre*, p. 127.

30 M. ASSIS, *Memórias*, 1994a, p. 145.

Diciamo *apparenti* perché in realtà sono proprio questo. Vivere, nutrirsi e sostenersi senza alcun impegno a questo fine è, assolutamente, assumere una posizione riprovevole per l'*ethos* proprio di quel mondo, l'*ethos* cristiano³¹, ed è così anche per la critica di una prospettiva etica o sociale a sfondo lavorativo. L'affermazione su Plácida mette in luce un volto abietto del narratore, quello dell'apatia verso i poveri, confermando – ma non è nuovo – che non c'è eccezione nemmeno per chi lo ha aiutato in qualche circostanza o necessità. E l'allusione all'amico filosofo sembra più una cortina fumogena per la condizione stessa, oltre che un tentativo di cancellarne le somiglianze.

«Aggiunte alcune cose e altre, chiunque immaginerà che non mancasse né avanzi, e di conseguenza che ne uscissi a pari con la vita»³², continua il sé defunto, prevedendo quello che sarebbe stato una conclusione eccessiva. E questo arriva, con enfasi: «arrivando a quest'altra faccia del mistero, mi sono trovato con un piccolo saldo, che è l'ultimo negativo di questo capitolo di negative: «Non ho avuto figli, non ho trasmesso l'eredità della nostra miseria a qualsiasi creatura»³³.

Data l'ironia del narratore con sé stesso, possiamo leggere in queste ultime righe del romanzo un'affermazione di autopercezione pessimistica, un'ultima confessione della visione di Cubas della condizione stessa di ciò che chiamiamo inautenticità. Insiste ancora, retoricamente, nel voler proporre che se ne sia andato 'a pari con la vita'. Ma non può mascherare: chiama la sua esistenza *miseria*, nella quale non

31 Nel mito di fondazione che compone le pagine iniziali del primo libro della *Bibbia*, la *Genesi*, la necessità del lavoro appare come un'imposizione sugli esseri umani, dopo che furono espulsi dall'Eden, luogo celeste nella Terra, a causa della loro disobbedienza alla divinità. L'ordine del cielo è chiaro: «Con il sudore del tuo volto mangerai il tuo pane» (in BIBLIA, Português, Bíblia de Jerusalém, São Paulo, Paulus, 2004, p. 3). In un'opera neotestamentaria, la *Lettera ai Tessalonicesi*, l'apostolo Paolo testimonia e avverte, in modo simile: «Non viviamo in disordine in mezzo a voi, né riceviamo gratuitamente il pane che mangiamo; anzi, nello sforzo e nella fatica, notte e giorno, lavoriamo per non essere gravosi per nessuno di voi. Non perché non ne avessimo diritto; ma era per darvi un esempio da imitare. Quando eravamo in mezzo a voi, vi abbiamo già dato questo ordine: chi non vuole lavorare non deve neanche mangiare», in: BIBLIA, p. 1167.

32 M. Assis, *Memórias*, 1994a, p. 145.

33 Idem, p. 145.

elimina un peso universalistico, consegnato nella pluralizzazione – ‘la nostra miseria’.

L’elenco delle frustrazioni e delle cattive maniere di Brás, ammettiamolo, potrebbe andare ben oltre quello che ha stilato. È la lettura che «lui non fu niente. Cioè, niente di *presentabile*, nell’ordine borghese delle conquiste individuali, dovute allo sforzo o al merito»³⁴. È «non-essere, affermato con tutte le lettere»³⁵. Ma non solo: è anche, come abbiamo mostrato sotto esame ontologico, l’inautenticità confessata, un’evocazione della miseria umana.

Rondine fuori sta dicendo:

— “Ho passato la giornata senza motivo, senza motivo!”

Rondine, rondine, la mia canzone è più triste!

Ho passato la mia vita senza motivo, senza motivo...³⁶

Se il nostro defunto avesse potuto parlare agli uccelli, come l’io lirico di Manuel Bandeira alle rondini di *Libertinagem*, qualche dialogo di questa natura si sarebbe certamente svolto, intriso di esistenzialismo, alla luce – o meglio, in questo caso, alle ombre – della fine di un viaggio, della fine di una vita.

4 CONSIDERAZIONI FINALI

L’approccio seguito finora ci ha permesso di leggere *Memorie Postume di Brás Cubas* in chiave ontologica, scegliendo uno sguardo che pone al centro dell’opera la figura esistenziale del protagonista-narratore di Machado.

34 R. SCHWARZ, *Um mestre*, p. 128.

35 Idem, p. 129.

36 M. BANDEIRA, *Libertinagem*, in M. Bandeira, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1977, p. 259.

Alla penna giocosa e al malinconico inchiostro si aggiungono, nella nostra proposta di lettura, tracce di *inautenticità* che potrebbero contribuire alla discussione analitica. Brás, con la sua «sete di candidato nominato», il suo «amore per la gloria»³⁷, cerca di seguire le raccomandazioni del padre, che diventano il suo *Leitmotiv*, e, si trova così in un costante tentativo di eludere il rischio del declino nell'ostracismo. Fissato su questo scopo, come abbiamo visto, Bras si mostra volubile, camaleontico, un non autentico esser-ci. Vive sotto la tutela dello sguardo altrui, ossessionato dall'idea dell'arrampicata sociale e politica – proprio come altri della sua classe e del suo tempo, la classe a cui il volume si rivolge, potremmo aggiungere, concludendo.

Tale è la condizione a cui è soggetto Brás. Non è, pertanto, difficile per il lettore giungere alla conclusione che quell'esistenza era, appunto, capace di avere per sé un capitolo esclusivo di negatività, con diritto perfino di celebrare il fatto di non avere portato al mondo eredi della miseria umana.

Questa chiave di lettura letterario-filosofica, a nostro avviso, tende a stimolare e ad arricchire dibattiti e discussioni su un'opera così fondamentale sulla nostra letteratura brasiliana. Dopotutto, siamo di fronte a due campi della conoscenza che hanno il potenziale per intersecarsi in momenti diversi, soprattutto quando si trovano di fronte a visioni sulla condizione umana.

37 M. Assis, *Memórias*, 1994a, p. 4.

Elayne Castro Correia
Universidade Federal do Ceará

**«No muerto.
¡El mismo! ¡ Bailando!»**
Morte e vita nel racconto
La agonía de Rasu-Ñiti
di José María Arguedas

Si è soliti concepire la morte come l'opposto della vita, cioè come la fine di un ciclo e di un periodo: «la morte designa la fine assoluta di tutto ciò che è positivo»¹. Anche la morte è quotidiana, come riflette Seneca: «Noi moriamo ogni giorno [*cotidie morimur*], poiché ogni giorno siamo privati di una parte della vita [...]. Tutto il tempo che è trascorso fino a ieri è tempo irrecuperabile; lo stesso giorno in cui ci troviamo oggi, lo condividiamo con la morte»².

Tuttavia, secondo il dizionario di simboli, la morte introduce anche a mondi sconosciuti: di qui la percezione della morte come di un fenomeno “ambiguo”. La morte, pertanto, è allo stesso tempo, “introduzione e rivelazione”³. A questo proposito, Ariès⁴ ricorda che, in Europa, durante il Medioevo, «evitare l'avvertimento della morte è esporsi al ridicolo»⁵, e quindi è importante non ignorare i suoi segnali. Si pensi, ad esempio, a Don Chisciotte, che prima impazzisce e in seguito guarisce proprio di fronte alla morte.

Pertanto, a seconda della cultura, della religione, della spiritualità, ecc., la morte può assumere contorni diversi, come la resurrezione o la reincarnazione. La letteratura è anche uno di quei saperi che non ammette la morte, come spiega Maurice Blanchot⁶, influenzato da Hegel:

La letteratura si vede nella Rivoluzione, si giustifica in essa e, se è stata chiamata Terrore, è perché ha come ideale proprio questo momento storico, in cui “la vita porta con sé la morte e rimane nella morte stessa per ottenere da essa la possibilità e la verità della parola”. Questa è la “questione” che si realizza nella letteratura e che ne rappresenta l'essere. La letteratura è legata al linguaggio⁷.

- 1 J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2020, p. 694.
- 2 L.A. SENECA, *Cartas a Lucílio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 93.
- 3 J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dicionário*, p. 694.
- 4 P. ARIÈS, *O homem perante a morte*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2000.
- 5 Idem, p. 17.
- 6 M. BLANCHOT, *A parte do fogo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- 7 Idem, p. 310.

In questo senso, la letteratura rende impossibile la morte, poiché fa morire le cose, i fatti, vale a dire la realtà, per rimanere in vita nella condizione del linguaggio. E la letteratura che si occupa della morte è potenzialmente viva. Si prenda in considerazione, ad esempio, il caso di *As intermitências da morte* (2005) di José Saramago, il cui narratore introduce i lettori a due tipi di morte: la morte assoluta, scritta con la *M* maiuscola, e la morte ordinaria, così come la descrive Seneca, scritta con la *m* minuscola; oppure si veda ancora *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959) di Jorge Amado, in cui il protagonista muore due volte: una prima volta, quando conclude una vita ispirata a valori di tutto rispetto, per iniziare un viaggio antagonistico tutt'altro che degno al cospetto della società; la seconda, quando Quincas si addentra nel mistero assoluto e distruttibile.

In questo articolo ci proponiamo di riflettere, sulla base della lettura del racconto *La agonia de Rasu-Niti*, pubblicato nel 1967 da José María Arguedas (1911-1969), su un'altra percezione della morte e della vita presente nelle religioni andine e riscontrabile nella produzione letteraria sorta in quei contesti. Sarà doveroso notare che il tema affrontato nell'articolo non è nuovo, vista la grande e aggiornata fortuna critica, ma riteniamo che il modo e la frequenza con cui viene presentato e discusso, anche con altre ricerche, rafforza la necessità di continuare ad analizzarlo.

Questa indagine cerca di rispondere alle seguenti domande: come la morte e la vita sono rappresentate nel racconto? In che modo la letteratura aiuta a perpetuare esperienze importanti per una cultura? Si intende approfondire questo tema partendo, necessariamente, dalla trama del racconto, che implica l'analisi di altre teorie e di altri teorici. Il presente studio prenderà in considerazione soprattutto le proposte

di Lienhard⁸, Zevallos-Aguilar⁹ e Manrique Huamán¹⁰ sulla fortuna critica di Arguedas, e di Blanchot¹¹ per le riflessioni sulla morte e la vita nella letteratura. Infine, a partire dai presupposti emersi dai contributi di questi studiosi, si intende dimostrare che i simboli della morte e della vita contribuiscono a perpetuare un'esperienza specifica nell'universo delle culture andine, nota come la *danza de las tijeras* (danza delle forbici), letta e interpretata come modalità di resistenza e sopravvivenza della cultura. Inoltre, attraverso la letteratura, questa pratica può divenire eterna, facendo morire la realtà, per poi riprenderla attraverso la finzione, generando vita e non annichilamento.

In *La agonía de Rasu-Ñiti* viene narrata la morte del maestro di *danzaq* (ballerino) Rasu Ñiti¹², praticante della *danza de las tijeras*¹³, e la sua resurrezione sotto forma di apprendista ballerino, Atok' sayku¹⁴. La danza delle forbici, oggi considerata Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità dell'UNESCO

è una danza maschile in cui i ballerini, accompagnati dalle rispettive orchestre di violino e arpa, ballano a turni. Si tratta di una competizione caratteristica di questo ballo. Quando il turno di un ballerino finisce, l'altro non solo ripete i passi dell'avversario, ma crea anche passi e figure più complicati che devono

- 8 M. LIENHARD, *La función del danzante de tijeras entre textos de José María Arguedas*, «Revista Iberoamericana», 49 (1983), p. 149-157.
- 9 U. J. ZEVALLOS-AGUILAR, *La representación de la danza de las tijeras de José María Arguedas*, «Ciberayllu» (2009), p. 1-5.
- 10 I. MANRIQUE HUAMÁN, *Arguedas y la defensa de la religión andina en "La agonía de Rasu Ñiti"*, «Revista de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas», año 21, 17 (2016), p. 21-29.
- 11 M. BLANCHOT, *A parte*, 1997.
- 12 Espressione quechua che significa 'colui che calpesta la neve'.
- 13 "La danza de las tijeras (*Danzaks* en quechua) es un baile masculino en el que dos bailarines, acompañados por sus respectivas orquestas de violín y arpa, danzan en turnos que forman parte de una competencia danzística. Cuando le toca el turno a un bailarín, éste no sólo repite los pasos de su competidor, sino también crea pasos y figuras más complicados que deben ser superados en el siguiente turno por el otro bailarín. Para complicar más la danza, los danzantes manipulan en una de sus manos dos piezas sueltas de tijeras mientras bailan. El choque interrumpido de las dos partes de las tijeras produce sonidos parecidos a los de una campana pequeña. Esta danza se ha ejecutado por cientos de años en los espacios rurales andinos de la región central del Perú."
- 14 Parola quechua che significa colui che "cansa al zorro (stanca la volpe)".

essere superati nel turno successivo dall'altro ballerino. Per complicare ulteriormente la danza, i ballerini reggono con una mano due pezzi d'acciaio sciolti simili a forbici. L'impatto tra le due parti delle forbici produce suoni simili a quelli di una campanella. Questa danza viene eseguita da secoli negli spazi rurali andini del Perù centrale¹⁵.

Frutto di un atto di resistenza anticristiana e antispannola iniziato da Taki Unquq nel 1565, la danza è un rituale praticato nelle comunità quechua nel sud della catena montuosa andina centrale del Perù e si configura come un'offerta votiva a Pachamama, agli Wamami ("dio della montagna") e ad altre entità ancestrali, affinché il raccolto agricolo sia soddisfacente; per questo motivo il ballo è anche noto come la danza delle acque. Per quel che riguarda il racconto, come afferma Mildred Merino de Zela¹⁶, *La agonía de Rasu-Niti* si «basa su una leggenda folcloristica»¹⁷: si tratta, quindi, di un testo di fantasia, con tutta la carica etimologica che ha. Non si tratta, insomma, di un documento storico. Tuttavia, secondo Lienhard, «la prospettiva narrativa è interna alla cultura che fornisce il tema del racconto»¹⁸, il che implica la necessità di conoscere la cultura, prima di avviare la lettura, se si vuole comprendere, ad esempio, la possibilità della resurrezione e la ragione per cui essa è parte del rito della danza.

Innanzitutto, è importante sottolineare ciò che Turner Victor¹⁹ ha osservato sull'analisi delle diverse religioni e delle pratiche che le circondano, come, ad esempio, i rituali, interpretati e considerati come forme strutturali di una mentalità diversa dalla nostra, «ma di un'identica struttura cognitiva, in cui si articolano esperienze culturali molto diverse»²⁰. Ciò detto, iniziamo questo viaggio considerando

15 U. J. ZEVALLOS-AGUILAR, *La representación*, p. 1.

16 M. MERINO DE VELA, *Bibliografía*, «Revista Peruana de Cultura», 13-14, 1970, p. 146-178.

17 Nell'originale: «un cuento basado en una leyenda folkórica». M. MERINO DE VELA, *Bibliografía*, p. 156.

18 Nell'originale: «la perspectiva narrativa es interior a la cultura que proporciona o tema do cuento». M. LIENHARD, *La función*, p. 154.

19 T. VICTOR, *O processo ritual - estrutura e antiestrutura*, Rio de Janeiro, Vozes, 1974.

20 Idem, p. 15.

sempre il testo letterario come l'inizio e la fine di ogni lettura, anche se in continua trasformazione.

Secondo Manrique Huamán, la struttura del racconto segue la seguente sequenza narrativa: 1) l'annuncio dell'imminente morte del ballerino; 2) la preparazione per il ballo finale del ballerino; 3) *a dança de Rasu-Ñiti* e la crescita del dio Wamani²¹; 4) la morte del ballerino e la rinascita del Wamani nel ballerino Atok' sayku.

Di seguito, mostriamo un estratto che contestualizza il lettore dal momento in cui Rasu-Ñiti, maestro danzatore e sciamano²² (mediatore o traduttore tra uomo e natura), riceve la chiamata dello spirito che abita il suo interno, il Wamani, a cambiare l'ospite:

"Il cuore e altrove il discorso diretto è introdotto da – : aggiunto dalla casa editrice? è pronto. Il mondo avverte. Ascolto la cascata di Saño. Sono pronto! – ha detto il ballerino Rasu-Ñiti. [...] – Marito, ti stai vestendo? Chiese rispettosamente la donna dal telaio della finestra. Le due figlie guardavano impaurite. – Il cuore avverte, donna. Chiamate Lurucha e il Signor Pascual. Lasciateli andare! Le ragazze corsero in fretta. La donna si è avvicinata al marito. – Bene, Wamani sta parlando! – ha detto lui – Non puoi sentire. Parla dritto al mio petto, afferra il mio corpo. Mi metto i pantaloni²³.

Dalla lettura ci rendiamo conto di come la natura comunichi al vecchio ballerino che l'addio si sta avvicinando. Ariès ha identificato nel libro *O homem perante a morte* che, durante il Medioevo, era comune questa percezione di morte annunciata, conosciuta come la morte addomesticata, e che rimase a lungo tempo nelle comunità popolari:

- 21 Parola *quechua* che significa dio-Montagna, la cui forma presunta è un condor grigio.
- 22 Per saperne di più sullo sciamanesimo nei popoli amerindi, consultare il libro di Viveiros de Castro, *La volubilità dell'Anima Selvaggia e Altri Saggi sull'Antropologia* (2002).
- 23 Nell'originale: «– El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada de Saño ¡Estoy listo! – dijo el danzак' "Rasu-Ñiti" [...]. –Esposo ¿te despides? – preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas loc ontemplaban temblorosas. – El corazón avisa, mujer. Llaman al "Lurucha" y a Don Pascual. ¡Que vayan ellas! Corrieron a toda prisa las muchachas. La mujer se acercó al marido. – Bueno. ¡Wamani está hablando! – dijo él – Tú no puedes oír. Me habla directo al pecho. Agárrame el cuerpo. Voy a ponerme el pantalón». J. M. ARGUEDAS, *La agonía de Rasu-Ñiti*, «Jose Maria Arguedas: obras completas», T1, Lima: Editorial Horizonte, 1983, p. 203-204.

«questa convinzione, che ha attraversato i secoli, per cui la morte metta in guardia, è sopravvissuta a lungo nelle mentalità popolari»²⁴. A questo proposito, vale la pena notare che, prima dell'annuncio al cuore, la grande luce del sole entra nella casa del ballerino, illuminando con forza l'ambiente, come a suggerire un segno anticipatore: «Attraverso l'unica finestra nella stanza, vicino al *mojinete*, la grande luce del sole entrava; correva contro il cuoio, ombreggiando il lato del letto del ballerino. [...] La luce del sole illuminava con forza»²⁵.

È noto che il sole ha un significato molto importante per la cultura quechua, dal momento che è associato al dio Sole. In *Comentarios reales*²⁶ (Commenti reali), un libro pubblicato nel 1609 al fine di presentare ai lettori occidentali la vita e i costumi dei popoli indigeni nel pre e post conquista del Perù, Inca Garcilaso de la Vega racconta che gli indigeni, in particolare gli Incas, chiamavano ripetutamente il Sole padre: «'Nostro Padre, il Sole': questo era il linguaggio degli Incas e il modo in cui adoravano e salutavano il Sole ogni volta che parlavano con esso, considerandosi suoi discendenti»²⁷. Pertanto, la grande luce del sole può essere intesa come la manifestazione di questo dio. Inoltre, nell'occasione, gli uccelli, prima calmi, sussultano; compaiono insetti che rappresentano la morte, come le formiche nere e la *chiririnka*, la mosca blu.

Tornando alla sequenza narrativa, dopo l'annuncio Rasu-Níti si prepara alla danza, tenendo in mano le forbici e vestendosi con abiti caratteristici e con i tipici ornamenti, come i panni rossi e bianchi e un cappello ornato di specchi. Secondo Ariès, le azioni del potenziale morente compiute dopo il messaggio di morte hanno un carattere cerimoniale e rituale. In parte diverso è ciò che accade nel racconto. Moglie

24 P. ARIÈS, *O homem*, p. 18.

25 Nell'originale: «Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol; daba contra el cuero y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín. [...] La luz del sol alumbraba fuerte». J. M. ARGUEDAS, *La agonía*, p. 203.

26 I. GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios Reales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

27 Nell'originale: «'Nuestro Padre el Sol', que era lenguaje de los Incas y manera de veneración y acatamiento decirlas siempre que nombraban al Sol, porque se preciaban descender de él». I. GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios*, p. 28.

e figlie del ballerino aspettano questo momento. La moglie, di un'altra generazione e a conoscenza della fede andina nel Wamani, chiede alla figlia maggiore se riesca a vederlo sopra la testa di suo padre. La risposta è la seguente: «– No – ha detto la più grande. Manca ancora la forza di vederlo. È calmo, guardando tutto il cielo; seduto sulla testa di tuo padre. La morte ti fa sentire tutto. Ciò che hai sofferto; cosa hai ballato; cos'altro soffrirai»²⁸.

È interessante rilevare, sulla base di questo episodio, come la conoscenza di questa esperienza si trasmetta, a poco a poco, a partire dall'esperienza stessa. Le figlie vengono iniziate a questo rituale attraverso le spiegazioni della madre, se non anche attraverso la propria percezione della realtà. Tanto che alla fine del racconto la figlia più giovane capisce che suo padre non se n'è andato; al contrario, continua a ballare, argomento su cui ci si soffermerà più avanti.

Ancora nel brano in cui la donna definisce il potere della morte nei termini di una rivelazione dei sensi e di uno sguardo sul futuro, possiamo individuare un parallelismo con il pensiero di Blanchot sulla letteratura e sul suo misterioso e contraddittorio rapporto con la morte delle donne, delle cose, degli oggetti, ecc.:

È vero che c'è nella letteratura un'astuzia potente, una misteriosa malafede che, permettendole di giocare contemporaneamente entrambe le parti, dà ai più onesti la folle speranza di perdere e tuttavia di aver vinto. Inizialmente, lavora anche all'arrivo del mondo: è civiltà e cultura. Con questo, unisce già i due movimenti contraddittori. È la negazione, in quanto respinge il lato inumano e indeterminato delle cose: le definisce, le rende finite, ed è in questo senso che è veramente l'opera della morte nel mondo. Ma, allo stesso tempo, dopo aver negato le cose nella loro esistenza, le conserva nel loro essere; fa sì che le cose abbiano un senso, e la negazione che la morte nel lavoro sia anche l'apparire del senso, la comprensione in azione²⁹.

28 Nell'originale: «–No – dijo la mayor. –No tienes fuerza aún para verlo. Está tranquilo, oyendo todos los cielos; sentado sobre la cabeza de tu padre. La muerte le hace oír todo. Lo que tú has padecido; lo que has bailado; lo que más vas a sufrir.» M. ARGUEDAS, *La agonía*, p. 205.

29 M. BLANCHOT, *A parte*, p. 325.

La letteratura trasmette il nulla delle cose, per questo le uccide, le paralizza, mentre le inaugura sotto forma di testo. In quanto tale, è un processo di conservazione. Ecco, dunque, il modo di operare della letteratura: paralisi e danza, ballo e gioco. In altre parole, finitezza e infinito.

Questi movimenti sono in potenza al momento della danza vera e propria tra Rasu-Ñiti e Atok' sayku: mentre il corpo di Rasu-Ñiti manifesta gradualmente fragilità, l'apprendista, Atok' sayku, è florido di vita. Per quanto riguarda il maestro, si dovrà innanzitutto tenere presente che: «Una gamba è paralizzata»³⁰, e, ancora, che in bocca «mancava già la saliva. La sua lingua si muoveva come se girasse sul pavimento»³¹. In seguito, l'altra gamba si paralizza, facendolo cadere a terra: «E lui cadde a terra. Seduto. Lui non ha smesso di toccare le forbici. Anche l'altra gamba era paralizzata»³².

Sebbene sia appoggiato a terra e non senta più le proprie gambe, il maestro ballerino continua a maneggiare le forbici con le mani, seguendo con più forza il ritmo scandito dall'arpista: «Perché hai seguito con più impulso il ritmo lento, come il trascinarsi di un grande fiume torbido, della canzone *yawar mayu* che suonava 'Lurucha e don Pascual'?»³³. Alla fine, quando le sue braccia perdono il movimento, i suoi occhi sono ancora fermi e si accordano, insieme al violino e all'arpa, in un unico arrangiamento: «L'occhio del danzatore morente, l'arpa e le mani del musicista lavoravano insieme»³⁴.

Il processo opposto avviene in Atok'sayku che, inizialmente, non distingue chiaramente il Wamani nella testa del suo maestro mentre danza ed è agonizzante. Dopo un po', inizia a vedere lo spirito che si

30 Nell'originale: «Se le paralizó una pierna». J. M. ARGUEDAS, *La agonía* p. 207.

31 Nell'originale: «Le faltaba ya saliva. Su lengua se movía como revolcándose en polvo» Idem, p. 207.

32 Nell'originale: «Y cayó al suelo. Sentado. No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado.» Idem, p. 208.

33 Nell'originale: «¿Por qué tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio, del yawar mayu éste que tocaban "Lurucha" y don Pascual?». Idem, p. 208.

34 Nell'originale: «El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos». Idem, p. 209.

muove e cresce davanti al vecchio ballerino: «– Il Wamani è grande e flutuante; sta flutuando! – disse “Atok’sayku”, guardando la testa del ballerino. Ballava già con molto orgoglio»³⁵. Quando lo spirito lascia il corpo di Rasu-Ñiti, diventa più visibile e più vicino all’apprendista danzatore: «– Il Wamani è già sul cuore! – esclamò “Atok’ sayku”, guardando»³⁶. Infine, al momento della morte del vecchio maestro, il Wamani riappare imponente nella figura del “*dansak nato*”, così come il narratore inizia a chiamare Atok’sayku:

‘Rasu-Ñiti’ chiuse gli occhi. Il suo corpo sembrava grande. Si illuminò con gli specchi. ‘Atok’ sayku’ prese distanza dal cadavere. Si alzò proprio lì, ballando; toccò le forbici scintillanti. I suoi piedi volavano. Tutti stavano guardando. [...] Nella mia testa! Galleggiante nel mio petto! – ha detto il nuovo *dansak*’. Nessuno si è mosso. Era lui, il padre ‘Rasu-Ñiti’, rinato, con i tendini da cavallo addomesticato e il fuoco Wamani, che flutuava per secoli e secoli³⁷.

È opportuno notare, tuttavia, che il racconto non finisca con la morte e la resurrezione del ballerino nella forma dell’apprendista, ma con l’assimilazione di questi eventi dalla figlia più giovane del ballerino. Alla fine, quando il musicista Lurucha esprime la necessità di seppellire il corpo di Rasu-Ñiti, la figlia più giovane corregge l’amico di suo padre:

– Seppelliremo il padre ‘Rasu-Ñiti’ domani, quando farà buio. – Non morto. Ajajayllas!³⁸ – esclamò la figlia minore –. Non morto. Lui stesso! Ballando! ‘Lurucha’ guardò profondamente la ragazza. Si avvicinò, quasi barcollando, come se avesse bevuto

35 Nell’originale: «– ¡El Wamani está aleteando grande; está aleteando! – dijo “Atok’ sayku”, mirando la cabeza del bailarín. Danzaba ya con brío.” Idem, p. 209.

36 Nell’originale: «–¡El Wamani está ya sobre el corazón! – exclamó “Atok’ sayku”, mirando”. Idem, p. 208.

37 Nell’originale: «‘Rasu-Ñiti’ cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos. ‘Atok’ sayku’ salió junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos estaban mirando. ‘Lurucha’ tocó el lucero *kanchi* (alumbrar de la estrella), del *wallpa wak’ay* (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los *dansak*’, a la media noche. —¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! —dijo el nuevo *dansak*’. Nadie se movió. Era él, el padre ‘Rasu-Ñiti’, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando» Idem, p. 209.

38 Espressione che significa ‘scherno, scherzo’.

troppo. – Il Condor ha bisogno della colomba! La colomba, quindi, ha bisogno del Condor! Dansak' non muore! – Lui ha detto. – Per *dansak'* nessun occhio piange. Wamani è Wamani ³⁹.

Il narratore ci propone questo dialogo tra il musicista e la figlia minore del danzatore, per conferire a questi personaggi un'immagine di morte e resurrezione. Informazioni più dettagliate non vengono fornite. Sta al lettore cogliere il senso provvisorio del testo. Si legge così nel racconto il passaggio dalla morte alla vita o, in un senso specifico, secondo Zevallos-Aguilar, la «permanenza della cultura quechua»⁴⁰. Roland Forgues è più enfatico nell'interpretare che «'L'agonia de Rasu-Ñiti' è un simbolo vivente di un popolo e di una cultura che non possono morire»⁴¹.

Se i popoli originari e la cultura quechua non possono morire, incorporati nella scrittura, muoiono, come afferma Blanchot, perché diventano finiti e, successivamente, nascono nel prisma della parola stessa; da qui deriva l'ambiguità della letteratura:

La letteratura, come la parola comune, inizia con la fine che solo essa ci permette di comprendere. Per parlare, dobbiamo vedere la morte, vederla dietro di noi. Quando parliamo, ci appoggiamo a una tomba, e questo vuoto della tomba è ciò che fa la verità del linguaggio, ma allo stesso tempo il vuoto è realtà, e la morte si fa essere⁴².

Pertanto, attraverso la letteratura, questa cultura danza il ballo della morte e, allo stesso tempo, ritorna, ancora danzando, ancora fluttuando, come Wamani, per essere eternata e ravvivata attraverso la

39 Nell'originale: «– Enterraremos mañana al oscurecer al padre 'Rasu-Ñiti'. – No muerto. ¡Ajajayllas! – exclamó la hija menor. – No muerto. ¡Él mismo! ¡Bailando! 'Lurucha' miró profundamente a la muchacha. Se le acercó, casi tambaleándose, como si hubiera tomado una gran cantidad de cañazo. – ¡Cóndor necesita paloma! ¡Paloma, pues, necesita cóndor! ¡Dansak' no muere! – le dijo. – Por dansak' el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani». Idem, p. 240.

40 Nell'originale: «vigencia de la cultura quéchua». U. J. ZEVALLOS-AGUILAR, p. 2.

41 Nell'originale: «'La agonía de Rasu-Ñiti' és un símbolo vivo de un Pueblo y una cultura que no pueden morir». R. FORGUES, *Jose María Arguedas del pensamiento dialectico al pensamiento trágico: historia de una utopía*, Lima, Editorial Horizonte, 1989, p. 372.

42 M. BLANCHOT, *A parte*, p. 323.

scrittura, anche se si deve tenere sempre presente, ancora una volta, che questa storia era già perpetuata come scrittura orale. In entrambe le versioni, solo la parola trasforma la morte in vita: di qui l'ambiguità. Questa è la grandezza della letteratura per Blanchot, poiché è «oscura perché dice troppo e opaca perché non dice niente»⁴³.

43 Idem, p. 328.

Sarah Pinto de Holanda
Universidade Federal do Ceará

I percorsi della storia nel romanzo brasiliano di produzione femminile

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97419.14

1 LA STORIA DEL PRESENTE

1.1 Il XIX secolo e il romanticismo dei costumi.

In modo progressivo e discreto, le scrittrici prendono posto nelle tipografie e nelle librerie negli ultimi decenni del XIX secolo. Tale accesso ha determinato l'insorgenza di nuove tematiche che si possono osservare nei loro testi letterari da quel momento in poi. È opportuno citare la figura più acclamata di quel periodo: Júlia Lopes de Almeida.

Apprezzata dalla critica, dal pubblico e da vari scrittori della sua epoca, come Machado de Assis, giornalista, cronista, novelliere e romanziere, Lopes de Almeida è stata un'autrice, il cui sguardo ha toccato i temi più diversi: dall'impianto della Repubblica e all'Abolizione all'urbanizzazione delle colline di Rio de Janeiro; dal divorzio e dall'installazione di asili nido all'organizzazione della prima mostra floreale a Rio de Janeiro; dalla vita umile di periferia all'ultima moda che circolava nei salotti. Nulla le sfuggiva. Analizzati uno per uno, i racconti di Júlia Lopes e dei suoi contemporanei rivelano aspetti specifici di un gruppo sociale e, presi insieme, sono documenti molto ricchi di un'epoca.

*A Viúva Simões*¹ (*La vedova Simões*), del 1895, è uno dei tanti romanzi di costume di Júlia Lopes de Almeida. La trama ha come fulcro il triangolo amoroso formatosi tra la ricca vedova Ernestina Simões, l'attraente Luciano e Sara, l'unica figlia della vedova. Dopo la morte del marito, Ernestina si è stabilita in un lussuoso chalet a Santa Teresa e si occupa esclusivamente della casa, dei dipendenti e della figlia adolescente. I suoi interessi cambiano con l'arrivo del suo ex fidanzato, che riaccende le sue emozioni dimenticate. Man mano che la trama procede, svelando il rapporto tra i protagonisti, al lettore si presentano il *Passeio Público*, il Lirico, le case da tè... Gli spazi sono quelli frequentati dalla borghesia di Rio de Janeiro, che imita i modelli di comportamento delle metropoli europee:

1 J. L. ALMEIDA, *A viúva Simões*, Florianópolis, Mulheres, 1999.

As escomilhas, as gazes, as tules transparentes, as sedas muito claras, de tecidos mimosos lembravam-lhe bailes, acendiam-lhe desejos de valsas, cortadas por frases curtas ao som ritmado da música. As sedas pretas, os livros de missa, as grandes franjas do vidrilho, chamavam-na de repente a festas de igreja, muito solenes, onde o bispo abençoasse o povo... Dali saltava para o ménage; as toalhas de linho adamascadas com barras vermelhas, ouro velho e azul persa, sorriam-lhe, chamando-a para a sua alegre sala de jantar, cheirando as belas rosas - marechal Niel, que se enroscavam às janelas. E ela apalpava pelúcias cor de fogo e rendas cor de opala, pensava em toilettes de teatro, de baile, de recepção, de passeio, vendo as fitas desenroscarem-se dentre as mãos de um caixeiro, como serpentes multicores e tentadoras, e contemplando os grandes leques de plumas, que uma moça escolhia perto do balcão.

Um instante depois desciam a par a rua do Ouvidor. [...] De pé, na soleira da porta, a viúva olhava para a multidão que passava, esperando, a todos os minutos, o Luciano... Pela lã mole do seu vestido preto roçavam as saias de seda e as saias de chita das outras mulheres que passeavam devagar ou que passavam apenas, na pressa dos que trabalham. Na esquina, perto, estacionavam os vendedores de flores; os seus ramos de cravos e violetas embalsamavam o ar; e era um encanto ver a variedade de rosas. [...] No meio da rua, um homenzinho cor de folha seca atraía a criançada segurando pelos fios os alegres balões de gás, vermelhos e azuis, muito leves, que bailavam sobre a onda movediça dos chapéus escuros².

Senza avere la pretesa di esaurire le discussioni sull'emergere, la definizione, le apparenze e le modificazioni del romanzo di costume, è importante chiarire, anche se succintamente, cosa sarebbe questo tipo di romanzo così diffuso in Brasile, secondo la teoria e la critica letteraria.

Torniamo alle origini del romanzo come genere letterario emerso con l'ascesa della borghesia. Contrariamente alle forme classiche, in particolare alle narrazioni epiche, questo modo di raccontare soddisfaceva i desideri del crescente pubblico formato, soprattutto,

2 Idem, p. 32.

da professionisti liberali e mercanti. I consumatori di questa letteratura rappresentavano la classe economica emergente dei centri urbani, gente comune desiderosa di trovare, nei drammi che leggeva, riflessioni e riferimenti della propria vita.

Ian Watt³ indica nel principio del realismo la prima proprietà che differenzia il romanzo dalla letteratura classica. Il realismo, nel contesto dell'elaborazione del genere romanzo, può essere inteso come relativo a ciò che è comune (diverso dallo straordinario) e quotidiano (diverso dall'universale):

Il concetto di particolarità realista in letteratura è qualcosa di troppo generale per essere concretamente dimostrato: una tale dimostrazione richiede che venga prima stabilito il rapporto tra particolarità realista e alcuni aspetti specifici della tecnica narrativa. Due di questi aspetti sono di particolare importanza per il romanzo: caratterizzazione e presentazione dell'ambiente; certamente il romanzo differisce dagli altri generi e dalle precedenti forme di finzione per il grado di attenzione che conferisce all'individualizzazione dei personaggi e alla presentazione dettagliata del suo ambiente⁴.

Una descrizione dettagliata dei luoghi comuni per i lettori, come gli spazi di svago e i paesaggi naturali, così come costumi, moda e personalità locali, sono i segni realistici dei romanzi che funzionano come una strategia commerciale. Dal Settecento in poi, in Europa, si sviluppò un mercato letterario basato sul rapporto tra scrittore, opera e lettore. Il primo, venendo incontro alle richieste del pubblico che cercava una lettura che provocasse un'identificazione con la vita dei personaggi, mette a punto i suoi romanzi per rispondere prontamente al mercato.

Il romanzo dei costumi tra secoli, sperimentato da Maria Firmina dos Reis, che pubblicò *Ursula* (1859), il primo romanzo abolizionista in Brasile; inoltre si pensi a Inês Sabino, autrice di *Lutas do coração* (Lotte del cuore) (1898), che porta la discussione sull'impianto della

3 I. WATT, *A ascensão do Romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

4 Idem, p. 18.

Repubblica, e a Maria Benedita Bormann (Délia), che pubblica diversi testi letterari sulla società dell'epoca, tra cui *Aurélia* (1883), *Lesbia* (1890) e *Celeste* (1893), che presenta anche l'evento familiare come aspetto centrale della problematica dei personaggi. Lo spazio pubblico appare come una zona di circolazione per esseri immaginari, e le agende collettive (politiche, legali o economiche) non interferiscono direttamente nei loro intrighi, ma appaiono come ingredienti di questa quotidiana indagine storica. Con l'avanzare delle conquiste dei diritti delle donne, come l'accesso all'istruzione superiore e al voto, le narrazioni hanno soppiantato le complicazioni intime/domestiche e hanno raggiunto il collettivo/le strade.

1.2 Il romanzo politico degli anni 30.

Gli anni Venti e Trenta fanno da sfondo a un *boom* nella produzione di cronisti, drammaturghi, narratori e romanzieri integrati negli affari politici del loro tempo. I giornali creati esclusivamente da e per le donne esplodono in tutto il Brasile, e vengono fondate associazioni e gruppi; il movimento femminista aumenta la consapevolezza che le donne fanno parte dell'ingranaggio sociale, cioè, che partecipano alla Storia.

Jane E. Hahner⁵ illustra le crociate realizzate dalle donne della metà dell'Ottocento al suffragio negli anni Trenta. In primo luogo, il diritto all'istruzione regolare, poi il divorzio e il mercato del lavoro e, infine, i diritti politici. Infatti, commenta:

Intorno al 1920, alcune donne riuscirono non solo ad accedere alle professioni, ma alla fine anche ad importanti incarichi pubblici. Nel 1917, a seguito di una direzione generale favorevole, Maria José de Castro Rebelo fu autorizzata a partecipare al concorso per una posizione lavorativa al Ministero degli Affari Esteri, ottenendo il primo posto. Nel 1919, Bertha Lutz gareggiò con successo per un posto di rilievo al Museu Nacional di Rio de

5 J. E. HAHNER, *A mulher brasileira e suas lutas políticas e sociais: 1850-1937*, São Paulo, Brasiliense, 1981.

Janeiro. Lei divenne la leader del movimento di suffragio brasiliano. [...] Negli anni Venti e Trenta, le attiviste di Lutz includevano avvocati, medici e ingegneri, sia dentro che fuori dal servizio governativo⁶.

Evitando di proporre un elenco eccessivamente lungo di persone, ci limitiamo alla menzione di Mme Chrysanthème, pseudonimo di Cecília Moncorvo Bandeira de Melo, personalità di spicco a Rio de Janeiro della *belle époque*, che pubblicò diversi libri sulla modernità della Capitale Federale, come *Flores modernas* (Fiori moderni) (1921), *Enevada* (Innervosita) (1922), *Memórias de um patife aposentado* (Memorie di un mascazone in pensione) (1924); Ercília Nogueira Cobra con il suo romanzo impetuoso intitolato *Virgindade inútil* (Verginità inutile) (1929) ed Emília Bandeira de Melo, che, scrivendo sotto il soprannome di Carmen Dolores, ha anche lasciato sulla stampa e nella letteratura la testimonianza del suo occhio critico sul presente.

Alla luce del testo letterario, si cerca di indagare le dimensioni del fenomeno storico e sociale nei romanzi ottocenteschi che non trattano specificamente di un evento politico rilevante, ma che sono il risultato di un continuo esercizio di lettura della società. Ponderare il comportamento degli individui significa anche verificare i rapporti politici instaurati in determinati momenti. Alcune autrici, però, andando oltre l'osservazione, passano all'azione. È il caso di romanzi marcatamente impegnati come *Caminhos de pedra* (Sentieri di Pietra) (1937) di Rachel de Queiroz, sulle azioni delle cellule del Partito Comunista nella città di Fortaleza, e di *Parque industrial* (Parco Industriale)⁷, di Patrícia Galvão, nel 1933.

Le operaie delle fabbriche che abitano la periferia di San Paolo sono le protagoniste che danno vita al romanzo/manifesto di Patrícia. Queste lavoratrici, sfruttate fino al degrado assoluto nelle sfere economiche e sessuali, sono vittime del regime capitalista e del maschilismo. Oltre all'umiliazione del salario e alle terribili condizioni di lavoro, sono

6 Idem, p. 98.

7 P. GALVÃO, *Parque Industrial*, São Paulo, EDUFSCAR, 1994.

spesso violate dai loro capi o dai loro figli. Il brano che segue mostra la frammentazione della costruzione dei paragrafi, la visualizzazione e la sovrapposizione dei fotogrammi (tecnica cinematografica incorporata dai romanzi modernisti) e, allo stesso tempo, un forte invito alla rivoluzione comunista:

Metade do cortiço sai para a fábrica. A fumaceira se desmancha enegrecendo a rua toda, o bairro todo.

O casarão de tijolo, com grades nas janelas. O apito escapa da chaminé gigante, libertando uma humanidade inteira que se escoo para as ruas da miséria.

Um pedaço da fábrica regressa ao cortiço.

- Ninguém trabalha amanhã!

- Ninguém!

- Estão arrancando o pão de nossa boca! Não podemos consentir. Diminuíram mais! Cachorros!

Os tecelões espumam de ódio proletário. As fileiras pobres se engrossam numa manifestação inesperada diante da fábrica. [...] A massa que não vai ao cinema se atropela no largo, em torno da bandeira vermelha onde a foice e o martelo ameaçam.

Cartazes rubros incitam a revolta. Línguas atrapalhadas, mas ardentes, se misturam nos discursos.

O Brás acorda.

A revolta é alegre. A greve, uma festa! [...]

- Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio desta luta! Devemos estar

ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na fábrica. [...]

- Nós, os trabalhadores! Os explorados é que precisam fazer a revolução. [...]

Otávia sai quase física da colônia de presos políticos de Dois Rios.

Seis meses de degredo por ser nacional! Viva por ser forte ⁸.

La presa di coscienza del lavoratore sarebbe la soluzione per un Paese in crisi. Il brano citato annuncia uno dei drammi che segneranno la trama, lo sciopero e le sue conseguenze: arresti, torture, deportazioni e omicidi. La lotta di classe dimostra la necessità di aderire alla causa operaia. Il narratore non riporta tali eventi con la distanza storica che garantirebbe uno sguardo meno appassionato sulla situazione. In questo caso, autore e narratore sono contemporanei al fatto narrato, fanno parte del processo reale e immaginario della trasformazione politica e sociale brasiliana. Inoltre, il romanzo politico è, per la maggior parte, un testo di propaganda, con intenzioni chiare.

Mentre il romanzo di costume, osservando e criticando il presente, crea memorie – e trasmette ai posteri immagini del passato –, il romanzo politico raccoglie drammi collettivi ricostruendo, a partire da questi, il fatto storico che, in futuro, sarà verificabile da fonti e documenti. Anche se il romanzo politico non intende cambiare la società in base al suo discorso, il testo interferisce in modo decisivo nella vita dell'autore che si riflette sull'opera. Pagu, ad esempio, è stata censurata, perseguitata, imprigionata e torturata per aver diffuso, nei suoi contributi letterari e giornalistici, la sua ideologia politica contraria al governo in carica. Lo stesso non accade al cronista di costume, autentico spettatore che segue, attentamente, lo scorrere del suo tempo.

Tali romanzi politici hanno spianato la strada ad altre donne, nei decenni successivi, che hanno affrontato simili problemi nei loro scritti. I romanzi di Heloneida Studart, Alina Paim e Maria Adelaide Amaral, pubblicati negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, sulla Dittatura Militare in Brasile ne sono un esempio.

⁸ Idem, p. 82-85.

Il che ci suggerisce una domanda: come si costruisce, nella finzione, la rappresentazione del passato?

2 LA STORIA DEL PASSATO

Dagli anni Cinquanta in poi, la storia, come motivo della narrazione, è oggetto di una svolta nell'immaginario letterario di molte scrittrici. Emerge un numero considerevole di romanzi storici composti da donne. Il tema è spesso la storia nazionale, fino a quel momento a una voce a egemonia maschile. Si è tentati di mappare, attraverso le opere di alcune prosatrici, episodi importanti della biografia nazionale: *Desmundo* (1996) di Ana Miranda, sugli inizi della colonizzazione; *Sentiero perduto* (1970) di Maslowa Venturi, sulla guerra del Paraguay; *A casa das sete mulheres* (La casa delle sette donne) (2002) di Leticia Wierzosche, sulla Rivoluzione Farroupilha...

I confini tra storia e letteratura, nel romanzo storico, si fanno più tenui, poiché gli eventi reali si intrecciano con trame fittizie, molti personaggi storici sono messi in relazione con personaggi creati dall'immaginazione dell'artista. Almeno Bastos⁹ sottolinea il doppio carattere del romanzo storico:

Il romanzo storico, come suggerisce il nome e come annota Manzoni, era destinato all'ibridismo: come romanzo, era finzione, cioè, la materia narrata era il risultato dalla libera invenzione dello scrittore, che delegava a un narratore, spesso in terza persona, la responsabilità della mimesi del reale umano; come storia, sfuggiva ai limiti della pura finzione e voleva essere un documento, affinché il lettore vi ritrovasse elementi veri (date, nomi, eventi, luoghi, ecc.) presi in prestito dalla storia¹⁰.

9 A. BASTOS, *Introdução ao romance histórico*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2007.

10 Idem, p. 66-67.

L'emergere del romanzo storico nelle nostre terre corrisponde al periodo del Romanticismo. Furono i romantici che, influenzati da Walter Scott, scrissero le prime opere che trattavano temi del passato nazionale, seguendo così l'orgoglioso progetto di costruzione dell'identità brasiliana. Nel 1848, Teixeira e Sousa pubblicò il quasi dimenticato *Gonzaga ou a conjuração do Tira-Dentes* (Gonzaga o la congiura di Tiradentes), apparendo come il precursore di tale genere letterario in Brasile. Sarà, però, con José de Alencar che il romanzo storico si consoliderà.

Nella produzione letteraria di molte scrittrici brasiliane, come già accennato, il romanzo storico diventa più ricorrente soprattutto nella seconda metà del Novecento. Uno dei prodotti pionieristici, pubblicato nel 1954, fu il premiato *A muralha* (La muraglia) di Dinah Silveira de Queiroz¹¹.

Dinah muove da un fatto di origine storica, la Guerra degli *Emboabas*, e costruisce il suo romanzo, ispirandosi alla saga dei *bandeirantes* nel primitivo Brasile coloniale. Gli esseri immaginari sono rappresentati con tonalità epiche, interagendo con i veri personaggi storici. Le disavventure dei paulisti in combattimento con i minatori sono descritte in maniera dura e diretta.

Sebbene agli uomini spetti perlustrare il *sertão*, sguainando le loro spade e finendo spesso vittima di agguati, le donne sono quelle che compongono la galleria dei personaggi sorprendenti nel romanzo: l'intrepida Isabel, che viaggia con i *bandeirantes* dando la caccia agli indios e combattendo come loro; l'austera Madre Candida che comanda e governa la famiglia; la coraggiosa Basília che difende la sua stirpe sfidando tutti; l'ostinata Rosalia che, disobbedendo all'autorità paterna, fugge con il proprio amato e nemico della famiglia:

Depois do toque do sino, uns poucos escravos iam chegando para a reza matutina. Dom Braz havia levado muitos deles, e na Lagoa Serena só ficaram um número reduzido. Quando, junto

11 D. S. QUEIROZ, *A Muralha*, Rio de Janeiro, Record, 2000.

da Madama do Anjo, Mãe Cândida iniciava a oração, Isabel, que jamais tomava parte nela, veio lá de fora, ofegante, dizendo:

- Parem. Não há tempo para reza. Eu vi uns índios medonhos aí perto. Eles estão tomando chegada para o ataque! [...]

Margarida, chorando e rindo excitada, da sua janela atirou o machado, que de maneira miraculosa alcançou o braço do índio a se apoiar no corrimão da varanda, prendendo-o ali. [...] Cristina, a essa hora, ajudada por Mãe Cândida, carregava as armas. [...]

Basília puxou a mãe para dentro, e tornou a ocupar o mesmo posto. Novamente disparou sua escopeta, apanhando o último índio que avançava lá no fim do pátio. Atirou e desviou o rosto, mas foi tarde, porque a flecha pegou sua face de raspão e se encravou na porta. O último índio havia tombado. Mas Basília fora gravemente ferida, e seu rosto agora estava perdido; gotejava sangue. Assim mesmo sangrando, gritou:

- Mãe Cândida, vencemos! Salve a Madama do Anjo! Já não vem mais ninguém! Vencemos!¹².

Le donne di Lagoa Serena, metafora delle donne di San Paolo che sono rimaste a difendere le loro terre mentre gli uomini se ne andavano per 'fare la storia', lottano per la sopravvivenza dei familiari. La sicurezza della casa è sostituita dall'ostilità della terra, ancora barbara, popolata di nemici. Il ruolo dell'uomo come mezzo di sostegno della famiglia è sostituito da quello della donna che trae il cibo dalla terra, coltivata per i suoi figli e mariti.

Il romanzo storico contemporaneo, praticato con grande talento da molti autori, ha ricevuto una nuova veste nella prosa delle scrittrici brasiliane. Si pensi solo ad Ana Miranda e Heloísa Maranhão.

L'analisi dei romanzi di queste donne ci consente di ampliare le nostre indagini sulla pluralità delle prospettive storiche. Le donne, come altre minoranze, sono sempre state messe ai margini delle narrazioni ufficiali, come se fossero semplici oggetti tratti dal corso della

12 Idem, p. 199-202.

storia degli uomini. Gli episodi della storia del Brasile ottengono un'altra lettura se inclusi all'interno di una narrativa femminile. Fatti fino a quel momento vissuti come cruciali vengono sostituiti da altri e le possibilità di lettura si ampliano.

CONSIDERAZIONI FINALI

La necessità di discutere l'importanza del femminile nell'ingranguaggio del sistema sociale ci sembra un'urgenza esistenziale che colpisce chiunque sia disposto a fare congetture sui rapporti di genere nelle diverse sfere del pensiero umano. Questa emergenza ha stimolato centinaia di donne secoli fa. Alcune sono state completamente sepolte, altre, insorte contro il codice dominante/dominatore, sono sopravvissute, lasciando in eredità al mondo opere importanti. Spulciando tra antologie, manuali e dizionari, abbiamo raccolto un numero considerevole di letture sulla letteratura prodotta dalle donne, e abbiamo osservato come l'elemento storico si sia costruito nel corso degli anni nei loro testi. Molti diari, poesie e brevi racconti sono stati nascosti in cassettoni e cassette, così come i testi riprodotti in piccole macchine da stampa che sono andati completamente persi.

La letteratura femminile brasiliana è già emersa al pubblico nel XVIII secolo. Questo gruppo include nomi come Ângela do Amaral Rangel (1725-?), Maria Josefa Barreto (1775-1837), Bárbara Heliodora (1758-1819), Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1868) e Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-?). La produzione di queste donne, in genere poesie e brevi cronache, presenta nel suo ordito le questioni femminili dell'epoca: matrimonio, maternità, devozione religiosa... Alcuni testi, però, violano questa regola e denunciano il matrimonio per interesse e la mancanza di accesso all'istruzione, dilemmi affrontati dalle giovani donne in quel momento.

Vale la pena sottolineare la difficoltà incontrata da queste donne nello scrivere e nel pubblicare in un contesto marcatamente sessista in cui alle donne veniva assegnato solo il ruolo di serva, figlia, moglie e madre. Norma Telles¹³, nel tracciare il percorso di queste artiste nel Brasile ottocentesco, sottolinea:

Per diventare scrittrice, una donna dovrebbe uccidere l'angelo della casa e dovrebbe affrontare l'ombra, l'altro lato dell'angelo, il mostro della ribellione e della disobbedienza. [...] Eppure, in questo periodo, le donne hanno scritto e hanno scritto molto¹⁴.

Credendo nell'elemento storico e sociale come responsabili di una possibilità di iscrizione nel mondo, osserviamo come la scrittura femminile in Brasile subisca un significativo cambiamento tematico dalla seconda metà del XIX secolo in poi. Lasciando le loro case, le donne iniziano a integrare il fenomeno sociale nella loro prosa di finzione.

Osservando i testi di quell'epoca, notiamo che, in genere, nel XIX secolo, i balli, le strade di corte e i teatri sono serviti come scenario per questi romanzi. Temi all'ordine del giorno come la schiavitù, le politiche pubbliche, le mode e i costumi sono presenti nel tessuto delle opere accanto ai conflitti dei personaggi. Con la fine del secolo e il maggiore accesso delle donne alla stampa e all'istruzione, oltre all'impulso del movimento femminista in Brasile, i testi di molte autrici hanno acquisito contorni partigiani, collocandole chiaramente come esseri attivi nell'ingranaggio politico del loro tempo. Se nel XIX secolo le donne osservavano il mondo che le circondava, ora vogliono modificarlo.

La seconda metà del XX secolo è segnata da un maggiore accesso delle donne al mercato del lavoro, anche editoriale, ed è da questo momento che compaiono i primi romanzi storici di autrici femminili. Ci siamo resi conto che, integrata nell'ambiente che la circonda,

13 N. TELLES, *Escritoras, escritas, escrituras* in *História das Mulheres no Brasil*, a cura di M. Del Priore, São Paulo, Contexto, 2017.

14 Idem, p. 408-409.

la donna/scrittrice si rivolge al passato e cerca di riscrivere la storia che l'ha sempre posta come figura nel mero ruolo di supporto.

In breve, presentiamo alcune autrici e opere che ci hanno aiutato a comprendere questo processo di intercessione tra la storia e il testo letterario prodotto dalle donne, osservando come si è svolto tale processo di spostamento della prospettiva di queste narrazioni nel tempo.



Equador

Equatore

Patricia Rodrigues de Souza
Universidade Federal do Ceará

La costruzione dell'ora della morte di Macabéa attraverso la musica

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97419.15

Scritto da Clarice Lispector non molto tempo prima di morire, il romanzo *A hora da estrela*¹ (*L'ora della stella*) tratta uno dei temi universali più enigmatici: la morte. Si può facilmente analizzare il legame che la storia di Macabéa intrattiene con questa importante problematica dall'inizio alla fine del racconto. Fin dall'apertura di *A hora da estrela*, nella dedica dell'autore, notiamo questa giustapposizione. La novella clariceana metterà in rilievo i temi della morte e della musica, poiché vengono citati grandi nomi della musica classica, come Schumann, Beethoven e Chopin.

Ancora all'inizio, il narratore di Clarice Lispector, ossia Rodrigo S.M, avverte anche che la storia di Macabéa sarà strettamente interconnessa con la musica quando dice che la sua storia sarà accompagnata dal suono di un violino lugubre «suonato da un uomo magro, proprio all'angolo»² e «dal tamburellare enfatico di un tamburo battuto da un soldato»³, che vuole allo stesso tempo «raggiungere il più grosso e basso trombone, basso e terroso»⁴ e chissà che magari non «raggiunga il flauto dolce»⁵. Si noti il predominio di strumenti a fiato e percussione per scandire la drammaticità e il pathos delle scene.

Contrariamente alle aspettative di molti critici che non consideravano Clarice Lispector impegnata, ma soltanto una scrittrice di una letteratura introspettiva, *A hora da estrela* si profila come un'opera particolarmente significativa in questo senso. Il testo costituisce l'ultima pubblicazione della scrittrice, che nel 1977 realizza, con *A hora da estrela*, una critica alle dinamiche sociali esistenti. Si tratta della rappresentazione della vita di un migrante del Nordest, la cui esperienza a Rio de Janeiro si conclude con la morte.

1 C. LISPECTOR, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

2 Idem, p. 24.

3 Idem, p. 24.

4 Idem, p. 20.

5 Idem, p. 20.

Questo nostro scritto, quindi, si propone di analizzare il processo di costruzione della morte di Macabéa attraverso il riferimento agli strumenti musicali. Si può dire che il richiamo agli strumenti musicali in momenti precisi della narrazione in *A hora da estrela* giochi un ruolo importante, così come avviene nell'ambiente cinematografico, in cui l'inserimento di musiche apre un tono drammatico nelle scene girate, formando un eventuale vuoto di significato. A nostro avviso, quindi, il rimando agli strumenti musicali presenta un nesso coerente con la costruzione della morte di Macabéa.

MACABÉA E L'ORA DELLA MORTE/STELLA

A hora da estrela è un romanzo caratteristico dell'ultima produzione della scrittrice nata in Ucraina. Stabilitasi in Brasile – più precisamente nel Nordest del Brasile, prima a Maceió e poi a Recife – nel corso dell'infanzia, Clarice è un'autrice conosciuta in tutto il mondo per la rilevanza conferita in sede letteraria alle forme dell'introspezione.

Tale genere di scrittura, che l'ha portata al successo, fin dagli esordi, con il premio *Graça Aranha* per il romanzo *Perto do coração selvagem* (Vicino al cuore selvaggio) (1943), era caratterizzato da una letteratura concentrata sull'interiorità dei suoi personaggi, mentre l'azione narrativa risulta relegata a un secondo piano. A questo proposito, il critico letterario Antonio Candido⁶ aveva già osservato e sottolineato, con un'intuizione premonitrice relativamente alla prima produzione romanzesca dell'autrice, la ricchezza della scrittura clariceana. Si consideri in particolare questo passo:

E questo, in gran parte, perché la sua autrice ha saputo creare lo stile appropriato per quello che aveva da dire. Ha saputo trasformare in valori le parole in cui molti non vedono altro che suoni o

6 A. CANDIDO, *No raiar de Clarice Lispector in Vários escritos*, a cura di A. CANDIDO, São Paulo, Duas cidades, 1970, p. 125-131.

segni. L'intensità con cui sa scrivere e la rara capacità della vita interiore potranno fare di questa giovane scrittrice uno dei valori più solidi e, soprattutto, più originali della nostra letteratura, perché questa prima esperienza è già una nobile realizzazione⁷.

Il critico pone in risalto la qualità della scrittura di Clarice, che al momento della concezione narrativa riesce ad articolare felicemente le parole e l'intima natura dei personaggi, per lo più femminili. Benjamin Moser⁸, uno dei biografi clariceani più rispettati e conosciuti al mondo, sottolineerà l'importanza che l'opera *A hora da estrela* ha all'interno nella vasta produzione di Clarice. Si tratta di un'opera che presenta un forte legame con la vita della scrittrice:

Gran parte della successiva fama di Clarice Lispector, la sua duratura popolarità tra il grande pubblico, si basa su questo libro, in cui è riuscita a mettere insieme tutti i fili della sua scrittura e della sua vita. Esplicitamente ebraico ed esplicitamente brasiliano, capace di legare il Nordest dell'infanzia al Rio de Janeiro alla vita adulta, 'sociale' e astratto, tragico e comico, in grado di unire le questioni religiose e linguistiche con la forza narrativa delle migliori storie della Lispector, *A hora da estrela* è un monumento degno della 'genialità insopportabile' della sua autrice⁹.

Con tredici titoli insoliti e nessuna divisione in capitoli, *A hora da estrela* racconta la storia della vita di Macabéa, una ragazza di 19 anni nata nel Nordest di Alagoas. La giovane è semianalfabeta e sua zia le trova un lavoro precario come impiegata attraverso un corso di dattilografia; in altre parole, il suo impegno consiste nel dattilografare testi sulla macchina da scrivere. Nella prima e ultima intervista che Clarice Lispector concede alla TV brasiliana, nell'anno della sua morte, il 1977, per il giornalista Júlio Lerner, rivela proprio questa breve sintesi di una trama che è molto più densa e complessa di quanto a prima vista si possa immaginare:

7 Idem, *No raiar*, p. 131.

8 B. MOSER, *Clarice, uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

9 Idem, p. 454.

È la storia di una ragazza che mangiava solo hot dog. La storia è di una innocenza calpestata, di una miseria anonima... È Rio de Janeiro... Ma il personaggio è del Nordeste, è di Alagoas... ho vissuto a Recife, sono cresciuta nel Nordeste. E poi, a Rio de Janeiro c'è una fiera per i nordorientali a Campo de São Cristóvão e ci sono andata una volta. E ho colto l'aria un po' persa della gente del Nordeste di Rio de Janeiro. Da lì iniziò a nascere l'idea. Poi sono andata da una cartomante e lei ha detto un sacco di cose buone che sarebbero successe e ho pensato, quando ho preso il taxi, quanto sarebbe stato divertente se un taxi mi investisse e io morissi dopo aver sentito tutte quelle belle cose. Così, da quel momento in poi, è nata anche la trama della storia¹⁰.

Questa affermazione di Clarice, derivante dalle domande di Lerner su cosa sia *A hora da estrela*, la sua ambientazione e l'ispirazione che l'ha prodotta mostra, a quanto pare, un grande legame tra Macabéa e la scrittrice, essendo il Nordeste una zona del paese a lei cara: infatti, ma se si esamina la biografia della scrittrice, si viene a sapere che l'infanzia e l'adolescenza di Clarice sono state vissute nel Nordeste brasiliano. Il riferimento al *Centro Luiz Gonzaga para as Tradições do Nordeste* (Centro Luiz Gonzaga per Tradizioni del Nordeste), meglio conosciuto come *Feira de São Cristóvão* (Fiera di San Cristoforo), situato a Rio de Janeiro, è emblematico, poiché di una località centrale nella cultura del Nordeste: è in questa occasione chi viene dal nordest e vive fuori dalla sua regione incontra i suoi coetanei, cioè, i suoi connazionali. Prima di questa produzione, Clarice non aveva mai scritto un'opera che trattasse il dramma di una migrante. In questo senso, l'approssimazione tra Clarice Lispector e il personaggio Macabéa ha un valore particolare: la migrante di Alagoas, che aveva un rapporto professionale con la macchina da scrivere, proprio come Clarice, può essere considerata un *alter ego* della scrittrice. Moser ci spiega anche questo legame e sottolinea un'ironia tra la vita di Macabéa e ciò che il nome evoca:

10 C. LISPECTOR. Estratto da un'intervista antologica di Clarice Lispector concessa al giornalista Júlio Lerner, il 1 febbraio 1977 su *Panorama*, un talk show sul canale brasiliano *TV Cultura*. A causa di una richiesta della stessa Clarice Lispector, questo programma è andato in onda solo dopo la sua morte, avvenuta dieci mesi e diciannove giorni dopo, in quello stesso anno, quindi, il 28 dicembre 1977.

È una povera ragazza di Alagoas, lo stato in cui si stabilirono i Lispector quando arrivarono in Brasile, e che emigrò, come i Lispector e tanti milioni di altri brasiliani, nella metropoli di Rio de Janeiro. Il suo strano nome, Macabéa, deriva da una promessa fatta da sua madre a una santa molto venerata nel Nordest del Brasile, Nossa Senhora da Boa Morte. Il nome allude all'episodio dei Maccabei, il gruppo guidato da Giuda Maccabeo, uno dei più grandi eroi della storia ebraica¹¹.

Quanto al nome Macabéa, è già un nome che segnala, in qualche modo, la presenza della morte fin dalla sua nascita della protagonista, in una situazione in cui non aveva grande possibilità di sopravvivenza. Ma, secondo una credenza religiosa e popolare della madre di Macabéa, Nossa Senhora da Boa Morte protegge i neonati dalla morte prematura. Durante il racconto, Macabéa, in un dialogo con Olímpico, spiega che il suo nome è dovuto a una promessa di sua madre. La spiegazione viene fornita a Olímpico, che sostiene sarcasticamente che il nome Macabéa sembra designare il nome di una malattia della pelle:

- Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo¹².

La vita quotidiana di Macabéa consisteva nel lavorare, mangiare hot dog e *Coca-Cola*, ascoltare la *Rádio Relógio*, ammirare la stella del cinema di Hollywood Marilyn Monroe e collezionare annunci di riviste. Forse, proprio per questo, il titolo dell'opera clariceana si riferisce non solo al significato di una stella come simbolo di colui che è famoso e, quindi, al sogno di Macabéa di essere un'artista; la stella, al contrario, può anche essere intesa come *l'ora della morte*.

Durante il lavoro, a maggio, Macabéa incontra Olímpico, un uomo che presto sarà il suo fidanzato. Il loro rapporto, a differenza di quello convenzionale, non implica reciprocità di affetto. Questo perché

11 B. MOSER, *Clarice*, p. 455.

12 C. LISPECTOR, *A hora*, p. 43.

infatti, secondo Souza¹³, Macabéa è un personaggio sempre segnato dalla solitudine:

Olimpico rappresenta un passaggio veloce nella vita di Macabéa, e il fallimento della relazione passa attraverso la disarticolazione del linguaggio. Tutti questi personaggi, infatti, sono figure circoscritte e compaiono nella trama proprio per confermare la profonda solitudine di Macabéa. Nessun legame affettivo, nessuna famiglia, nessun amico, nessuna possibilità di scambi affettivi¹⁴.

Nell'ufficio in cui lavora, Macabéa ha una collega, Glória, che le suggerisce di andare dalla cartomante Madama Carlota. Macabéa decide di andare da Madama Carlota per informarsi sul proprio futuro. Alla partenza, mossa da gloriose predizioni piene di speranza per un futuro felice e promettente, Macabéa viene investita e muore.

La vita di Macabéa è molto simile a quella di molte migranti del Nordest che si recano a Rio de Janeiro o a San Paolo in cerca di condizioni di vita migliori: alcune hanno successo e molte altre vengono dimenticate; «lei rappresenta la classe dei migranti che vengono al Sudest in cerca di una vita migliore, ma che finiscono per essere emarginati svolgendo lavori sottopagati»¹⁵.

La trama de *A hora da estrela*, per quanto apparentemente semplice, non lo è. Questo perché la narrazione presenta una disposizione stratificata. Oltre alla storia della donna migrante del Nordest, che costituisce l'asse principale della narrazione, il romanzo genera narrazioni parallele, che tuttavia non si biforcano e non si combinano con la storia principale, ma al contrario, sono a questa simbiotiche. Abbiamo, quindi, tre storie, come sostiene uno dei critici dell'opera di Clarice Lispector, Benedito Nunes¹⁶:

13 A. A. Souza, *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*, São Paulo, Musa Editora; Dourados, Mato Grosso do Sul, Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, 2006.

14 Idem, p. 56.

15 M. A. Kunz, *A hora da estrela: espelho contra espelho* in *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*, a cura di J. A. Saraiva, São Leopoldo, Editora Unisinos, 2003, pp. 43-65, p. 48.

16 B. Nunes, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989.

Tre storie si intrecciano, in un regime di perenne transazione, in *A hora da estrela*: la prima è la vita di una ragazza del Nordeste, debole e malaticcia, che Rodrigo S.M. si propone di raccontare, quando la vede in una strada di Rio de Janeiro ('È solo che in una strada di Rio de Janeiro ho intravisto la sensazione di smarrimento sul volto di una ragazza del nordest. Senza contare che sono cresciuta nel Nordeste', p. 16); la seconda è quella di questo narratore interposto, Rodrigo S.M., che riflette la sua vita in quella del personaggio, finendo per diventarne inseparabile, all'interno di una situazione tesa e drammatica a cui partecipa, e che costituisce la terza storia - la storia della narrazione stessa, in altre parole, il corso oscillante, decrescente che lei fa, preparandone la materia, ritardandone lo sviluppo narrativo¹⁷.

Questa stessa idea, che la vita di Macabéa sia raccontata parallelamente a quella di Rodrigo S.M. e della stessa scrittura, si ritrova anche in Kunz, quando afferma che «il libro di Clarice Lispector è caratterizzato dalla rappresentazione drammatica di un narratore, Rodrigo SM, che riflette su se stesso, sull'atto dello scrivere e sul personaggio che costruisce»¹⁸.

Per quanto riguarda la storia di Macabéa, al centro del nostro interesse, è chiaro fin dall'inizio del racconto che il personaggio è nato predestinato a morire troppo presto. Alcuni passaggi della narrazione sono sintomatici e Nunes fa scattare questo nel suo pensiero:

Riflettendosi in Macabéa, con cui si identifica ancor prima che quest'ultima si presenti per intero, anche Rodrigo S.M. diventa un personaggio; e la sua vita, che si compone secondo quest'altra fittizia esistenza, della ragazza del Nordeste, il cui destino abbrevia una stella sfavorevole (morirà investita da un'auto nell'attraversare la strada) prende forma nella misura in cui, nel corpo a corpo con le parole, si manifestano le peripezie della narrazione come se appartenesse a una terza storia¹⁹.

17 Idem, p. 64.

18 M. A. Kunz, *A hora*, p. 48.

19 Idem, p. 163.

Pertanto, attraverso Nunes, si può percepire come la morte corra parallela alla vita di Macabéa.

IL RULLO DEL TAMBURO, IL FLAUTO DOLCE E IL VIOLINO LUGUBRE REGOLANO LA MORTE DI MACABÉA

Rodrigo S.M. dichiara di scrivere la storia di Macabéa accompagnata da un costante dolore della musica. È importante notare che gli strumenti musicali spesso evocano determinate emozioni. Il flauto e il violino, normalmente, si riferiscono alla nostalgia e alla tristezza, mentre la chitarra indica l'euforia e il tamburo il riconoscimento e la memoria.

Secondo Souza, la presenza del tamburo dall'inizio alla fine della narrazione di Macabéa è simbolica e serve per attirare l'attenzione su qualcosa che accadrà, al pari dell'alternanza tra il suono del flauto dolce e il trombone:

Clarice dà al narratore l'alternanza del flauto dolce e del trombone, che, per raggiungere tutti i toni di Macabéa, in fondo è umano; e 'Il rullo enfatico dei tamburi percorsi da un soldato', che cesserà nel momento stesso in cui inizia la storia, dal momento che ogni esecuzione degna ha un tamburo che batte²⁰.

Kunz ci aiuta a capire cosa rappresenta ogni strumento nella narrazione.

Questo dolore sgradevole e silenzioso costituisce il legame tra la donna del Nordest e la vita, cullata dal suono di un 'violino lugubre suonato da un uomo magro proprio all'angolo'. Il suono triste e lacrimoso del violino ricorda la malinconia e suggerisce la solitudine e la frustrazione degli individui, il cui dolore deriva dalle loro condizioni socioeconomiche. La musica estratta da questo strumento scuote la vita di Macabéa e simboleggia la

20 Souza, *O humanismo*, p. 56.

morte [...] Como il violino, il canto del gallo, spesso ascoltato da Macabéa nella narrativa letteraria, porta un avvertimento che annuncia l'arrivo della luce della stella. La stella, simbolo del personaggio, rappresenta la vita eterna dei giusti e, ad essa collegata, caratterizza la sua stolta innocenza e abnegazione di sé stessa²¹.

La storia di Macabéa è narrata dal narratore-personaggio Rodrigo S.M., in particolare con il rinforzo dell'accompagnamento di strumenti musicali del tamburo, del flauto e del violino.

A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó. [...] Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha²².

CONSIDERAZIONI FINALI

Lo scopo di questo articolo è stato quello di suggerire una riflessione sul ruolo dei riferimenti musicali nella costruzione della storia di vita e morte di Macabéa, osservando tali rimandi come percorsi strategici per capire che la morte ha sempre interessato il personaggio protagonista. Mostriamo, quindi, che la comprensione dei riferimenti a strumenti musicali nella narrativa romanzesca clariceana, come il violino e il tamburo, rappresentano la costruzione della morte del personaggio Macabéa.

Una lettura della storia di Macabéa attraverso una prospettiva musicale ci permette di fare un'analogia tra il narratore-personaggio

21 M. A. KUNZ, *A hora*, p. 53-54.

22 C. LISPECTOR, *A hora*, cit., p. 20-24.

Rodrigo S.M. e un direttore d'orchestra. Crediamo che Clarice abbia usato questi riferimenti a strumenti musicali per dare un tono funebre al destino triste e insieme glorioso che attendeva Macabéa.

In conclusione, si può affermare che la morte di Macabéa è davvero costruita, attraverso i continui riferimenti a strumenti musicali, come una colonna sonora cinematografica incidentale, che segna lo sviluppo narrativo con toni di malinconia, gioia, tristezza. Nell'analisi, ci siamo resi conto che studiare i riferimenti musicali ha implicato concentrarsi sul percorso dall'invisibilità di Macabéa alla celebrità attraverso la morte, nella quale la direzione musicale gioca un ruolo fondamentale in quanto consente di prevederne il faticoso esito.

Crediamo, insomma, nella forza evocativa della musica attraverso l'accenno agli strumenti musicali come chiave di lettura del romanzo clariceano *A hora da estrela*. La vita e la morte di Macabéa coincidono quotidianamente e Rodrigo S.M. si configura come una specie di direttore d'orchestra: favorisce l'evocazione di alcuni strumenti musicali all'interno della narrazione, suscitando l'idea del suono dell'immaginaria marcia funebre di Macabéa.

Equador

Equatore

Kedma Janaina Freitas Damasceno
Universidade Federal do Ceará

**Il carattere
cosmopolita della
poesia concreta
brasiliiana**

Ogni letteratura richiede un trattamento peculiare in virtù dei suoi problemi specifici o del rapporto che mantiene con altre letterature. [...] La nostra letteratura è un ramo secondario di quella portoghese, a sua volta un arbusto di secondo ordine nel giardino delle muse... (Antonio Candido)

Il termine *cosmopolitismo* può essere studiato da diverse aree del sapere come la sociologia, le scienze politiche, l'ecologia o la letteratura. Per la sua ampiezza, molti critici e studiosi considerano il termine piuttosto scivoloso, avendo acquisito, nel tempo, sempre nuove interpretazioni, oltre a essere stato il tema centrale di una serie di saggi scritti dal filosofo Immanuel Kant¹. L'obiettivo qui non è quello di esplorare o problematizzare il termine, ma di utilizzarlo secondo la sua accezione più attuale, che è l'approssimazione al carattere globale contrapposto a quello locale o nazionale, per riflettere sul movimento della Poesia Concreta, realizzato in Brasile. Barbara Will affronta l'origine del termine:

'Cosmopolitismo' è, infatti, un termine con una ricca eredità storica che si estende per più di due millenni: essendo nata in Grecia, con i filosofi cinici, il termine unisce la visione del 'cosmo', o mondo, con quella di 'polis', o città-stato. Gli abitanti delle città abitano anche il mondo, come ha capito il cinico greco Diogene Laerzio con la sua celebre frase: 'sono cittadino del mondo'².

È, pertanto, possibile intendere il cosmopolitismo come l'idea di qualcosa che va oltre la dimensione locale per inglobare il mondo. Questa è la prospettiva, entro cui si svilupperanno le nostre riflessioni sul carattere cosmopolita del movimento concretista brasiliano.

L'epigrafe dell'opera è stata tratta dalla prefazione della prima edizione del libro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*³ (Formazione della letteratura brasiliana: momenti decisivi, [1959] 2017), del critico letterario Antonio Candido, e presenta una

1 B. WILL, *Pensar globalmente? A ideia, a ideologia e os limites do Cosmopolitismo*, «Remate de Males» 30, 1 (2010), pp. 161-177.

2 Idem, p. 163.

3 A. CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*, Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, São Paulo, FAPESP, 2017.

delle sue frasi più note: «la nostra letteratura è un ramo secondario di quella portoghese»⁴. Tale affermazione può essere apparsa riduzionista ad alcuni, ma Candido si è espresso in tali termini, riflettendo sulla formazione della letteratura brasiliana in senso ampio, cioè a dire pensando al cosmopolitismo come un fenomeno caratterizzato dalla predominanza di influenze europee. Era, infatti, impossibile dissociare il Brasile colonia dal Portogallo metropoli, sia nel campo politico e economico sia nel campo artistico e letterario.

Nell'introduzione a quel libro, nel paragrafo intitolato *literatura como sistema* (letteratura come sistema), Antonio Candido caratterizza la «letteratura brasiliana come sintesi di tendenze universaliste e particolariste»⁵: egli associa alle prime il movimento arcadico e alle seconde quello romantico, costituendo entrambi, per il critico, i movimenti decisivi per il processo di costituzione del Sistema Letterario Brasiliano⁶. Soffermandosi sul secondo, Candido afferma che il Romanticismo – diffusosi in Brasile nella prima metà del XIX secolo e avente come punto di partenza il libro *Supiros poéticos e saudades* (Sospiri poetici e nostalgia) (1836) di Gonçalves de Magalhães – è stato il movimento che meglio ha rappresentato e corroborato il carattere nazionalista brasiliano. L'indipendenza della nazione, avvenuta nel 1822, ha contribuito anche alla nuova estetica, incaricandosi della missione di creare una letteratura nazionale indipendente dalle letterature europee e legata alle specificità del Paese. Così, il nazionalismo e il localismo guadagnano sempre più spazio con l'avvento del Romanticismo, soprattutto nella sua fase nota come *prima generazione o indianista*.

In un altro testo intitolato *Literatura e cultura de 1990 a 1945* (Letteratura e cultura dal 1900 al 1945), presente nel libro *Literatura e sociedade* (Letteratura e società) ([1965] 2006), Antonio Candido

4 Idem, p. 11.

5 Idem, p. 25.

6 Per *Sistema Letterario*, Candido intende l'esistenza di tre elementi che agiscono reciprocamente: autore, opera e pubblico, funzionando come un ingranaggio coeso, le cui azioni e risultati influenzeranno le generazioni future, costituendo ciò che lui chiama *tradição*.

afferma che «se fosse possibile stabilire una legge di evoluzione della nostra vita spirituale, potremmo forse dire che tutto è governato dalla dialettica del localismo e del cosmopolitismo, manifestata nei modi più diversi»⁷. Siamo, quindi, d'accordo che il carattere cosmopolita fa parte della scena letteraria brasiliana fin dall'inizio, anche se mantiene costantemente un gioco dialettico con il carattere localista, soprattutto nel Romanticismo. Negli anni 1950 e 1960, il Concretismo brasiliano ha aderito principalmente al filone cosmopolita.

Il nostro obiettivo è indagare la Poesia Concreta sotto differenti aspetti: nella sua forma, nel suo contenuto e nelle sue strategie di diffusione o esportazione.

Oltre alle idee di Antonio Candido, altri studiosi come Ana Pizarro⁸, Iumna Simon⁹ e Gonzalo Aguilar¹⁰ esporranno le loro riflessioni, che vengono presentate anche in questo lavoro. Evidenziamo il pensiero di Pizarro, soprattutto in merito al processo di costituzione della letteratura latinoamericana e alla questione dei movimenti d'avanguardia che, indubbiamente, agiscono come forti motori del cosmopolitismo.

BREVE CARATTERIZZAZIONE DEL CONCRETISMO NELLA POESIA

Fu un'avanguardia poetica emersa negli anni Cinquanta in Brasile che mirava ad abolire il verso, la rima, la metrica e a lasciare la parola libera sul bianco della carta per creare una poesia più oggettiva, privilegiando il suo carattere *verbivocovisivo* (parola + suono + immagine). Questa

7 A. CANDIDO, *Formação*, p. 116.

8 A. PIZARRO, *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

9 I. M. SIMON, *Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*, «Novos Estudos CEBRAP», 26 (1990), pp. 120-140.

10 G. AGUILAR, *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, São Paulo, Edusp, 2005.

nuova forma poetica cercava di opporsi alla cosiddetta *Generazione dei 45*, che cercava di recuperare alcuni elementi poetici tradizionali. Tuttavia, tra i poeti di quella generazione c'era anche João Cabral de Melo Neto (1920-1999), noto come il poeta ingegnere che, per la sua maestria nel trattare le parole, fu uno dei nomi che ispirò i poeti concretisti.

Haroldo de Campos (1929-2003), Décio Pignatari (1927-2021) e Augusto de Campos (1931-) furono i precursori del movimento e, come afferma Antonio Candido, «sono allo stesso tempo i fondatori, i teorici e i principali creatori»¹¹. Hanno formato il gruppo *Noigandres*¹², nome che ha costituito anche il titolo di una rivista che ha avuto cinque edizioni – 1952, 1955, 1956, 1958, 1962 – nelle quali, per un decennio, i concretisti pubblicarono le loro poesie e testi. Giovanissimi, il trio di studenti di Giurisprudenza ha dato vita a un'amicizia nata alla fine degli anni Quaranta, un'amicizia che è culminata pochi anni dopo nell'idealizzazione e nella pratica della Poesia Concreta:

Da allora, alla fine del 1948, Décio viene ogni sabato da Osasco a casa dei fratelli Campos, nel quartiere di Perdizes, dove si ascolta e si discute di musica classica contemporanea, si scambiano idee su cinema e arti plastiche, poesia moderna; infine, cercano di siliarsi di fronte a tutte le manifestazioni della modernità¹³.

Pertanto, si vede che i ragazzi cercavano di rimanere aggiornati su tutto ciò che stava accadendo nella sfera artistica in quel momento. Il lancio ufficiale del movimento concretista avvenne nel dicembre 1956 al Museo di Arte Moderna di San Paolo, «presentando un catalogo ben stampato e funzionalmente impaginato che è diventato un potente strumento per la diffusione del Movimento d'Arte Concreta di San Paolo»¹⁴.

11 CANDIDO, *Formação*, p. 124.

12 «La parola enigmatica 'noigandres' è stata ripresa dal poeta provenzale Arnaut Daniel e si riferisce a un brano dei Canti di Ezra Pound. 'Scacciare la noia' è una delle possibili soluzioni per l'interpretazione semantica di questa parola». G. AGUILAR, *Poesia*, p. 72.

13 V. DANTAS, I. M. SIMON, *Poesia concreta*, São Paulo, Abril Educação, 1982, p. 4.

14 N. D. SÁ, *A I Exposição Nacional de Arte Concreta*, «Revista de Cultura Vozes: Concretismo» 71, 1, (1977), pp. 11-18, p. 13.

Nel febbraio 1957, la mostra fu portata a Rio de Janeiro e si svolse nell'atrio del Ministero dell'Educazione e della Cultura. Il movimento raggiunse anche altri luoghi economicamente più periferici del Paese, come il Ceará, dove si tennero due Mostre di Arte Concreta, la prima nel luglio 1957 e la seconda nel febbraio 1959.

L'avvento della modernizzazione nel Paese ha contribuito molto all'emergere delle idee del Concretismo. Gli anni Cinquanta in Brasile furono anni di grande effervescenza in questo senso. Il governo dello sviluppo di Juscelino Kubitschek (1956-1961) favorì l'articolarsi di un periodo che fu dinamico e modernizzante, poiché comprendeva progetti come il piano di obiettivi, la crescita dell'industria (in particolare l'industria automobilistica) e la costruzione di Brasilia. In questo contesto si aprì lo spazio anche a una poesia più veloce, oggettiva e visiva, che cercava una comunicazione immediata con il lettore.

Ana Pizarro, nell'introduzione del suo libro *La literatura latinoamericana como proceso*, fa alcune considerazioni sull'avanguardia e il cosmopolitismo quando afferma che «verso gli anni venti nell'irruzione dell'avanguardia con il suo legame cosmopolita e lo spirito di modernizzazione che nel continente assume diverse modulazioni di un'espressione ideologico-politica»¹⁵.

Pertanto, i movimenti d'avanguardia hanno raggiunto anche l'America Latina, anche se hanno agito in modi diversi nei differenti Paesi del continente. Il Modernismo del 1922 in Brasile, ad esempio, è stato un movimento importante non solo per il paese, ma per una dimensione più ampia, come asserisce Pizarro: «l'avanguardia ha come centro cronologico e simbolico per l'intero continente la Settimana dell'Arte Moderna a San Paolo, nel 1922»¹⁶.

Il *Modernismo* del '22, infatti, innovò molto per quanto riguarda la forma, il linguaggio e il modo di vedere le arti, cercando di dissociarle

15 A. PIZARRO, *La literatura*, p. 37.

16 Idem, p. 38.

il più possibile dall'universo accademico. Pertanto, può essere visto come un momento significativo per l'avanguardia brasiliana e anche per il mondo latinoamericano, come sostiene Pizarro.

Iumna Maria Simon afferma che «è la poesia concreta che inaugura il secondo ciclo di avanguardie nel contesto della modernità letteraria brasiliana»¹⁷. In altre parole, la studiosa conferma che, dopo *Il Modernismo* del 1922, il Concretismo è emerso in Brasile e ha assunto la posizione di secondo momento di avanguardia di rilevanza nel Paese.

Con l'obiettivo di enfatizzare la tendenza cosmopolita di questo movimento, ci occuperemo di seguito del cosmopolitismo nella forma, nel contenuto e nella diffusione di poesie concrete.

COSMOPOLITISMO NELLA FORMA

Quando si parla di Poesia Concreta, ciò che risalta sono le sue caratteristiche formali, cioè le parole disposte sul bianco del foglio di carta in modo da costituire immagini ed esigere dal lettore un apprezzamento prevalentemente visivo. Per elaborare il progetto concretista, i teorici brasiliani sono stati influenzati sia da alcuni poeti di altre nazionalità che da poeti nazionali, come si può vedere nel seguente brano tratto dal *piano pilota per la poesia concreta*:

Precursori: Mallarmé (*un coup de dés*, 1897): il primo salto di qualità: 'subdivisions prismatiques de l'idée'; spazio ('blancs') e risorse tipografiche come elementi sostanziali della composizione. Pound (*the cantos*): metodo ideografico. Joyce (*Ulysses* e *finnegans wake*): parola ideografica; compenetrazione organica di tempo e spazio. Cummings: atomizzazione delle parole, tipografia fisionomica; apprezzamento espressionista dello spazio. Apollinaire (*calligrammes*): come visione più che come conquista. Futurismo, dadaismo: contributi alla vita del problema. In Brasile: oswald de andrade (1890-1954): "in pillole, minuti

17 I. M. SIMON, *Esteticismo*, p. 124.

di poesia". João cabral de melo neto (n. 1920 - *l'ingegnere e la psicologia della composizione* più *anti-ode*): linguaggio diretto, economia e architettura funzionale del verso.¹⁸

Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings e Apollinaire hanno costituito, quindi, il *paideuma*¹⁹ concretista che ha influenzato la forma della nuova poesia. In Brasile, invece, i nomi che si potrebbero fare sono quelli di Oswald de Andrade e di João Cabral de Melo Neto. Dalle avanguardie europee i principali riferimenti sono quelli al futurismo e al dadaismo.

Un altro punto importante che conferma il carattere cosmopolita del movimento è il fatto che alcuni poeti, a volte, compongono le loro poesie in altre lingue, e lavorano anche con traduzioni, quindi restano sempre legati a temi e contenuti fuori dal Brasile.

Gonzalo Aguilar, quando si occupa della *continuità* dello stile di intervento culturale del Concretismo, anche dopo la fase ortodossa del movimento, rileva, tra le altre questioni,

[...] la crescita di un settore di lettori cosmopoliti, nella città di San Paolo e in altre città brasiliane, ha trovato nel lavoro culturale dei concretisti uno spazio per l'aggiornamento e il contatto con le culture di altre lingue, in un paese linguisticamente isolato²⁰.

È quindi evidente che, dialogando con la crescita delle città e l'avvento della modernità, il movimento ha rafforzato il suo carattere cosmopolita attraverso la nuova forma del linguaggio poetico.

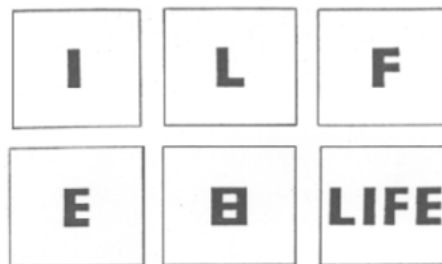
18 A. CAMPOS; H. CAMPOS; D. PIGNATARI, *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e Manifestos (1950-1960)*, São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª ed. 1987, pp. 156-158. p. 156.

19 «In greco, *paideuma* significa 'insegnare, imparare', per colui che è stato educato. Nella terminologia dei poeti concreti, presa direttamente dalla proposta poundiana, significa quei poeti con i quali si può imparare», vd. G. Aguilar *Poesia*, p. 65.

20 G. AGUILAR, *Poesia*, p. 17.

COSMOPOLITISMO NEL CONTENUTO

I motivi presenti nelle poesie concrete rivelano anche questa approssimazione a temi più universali, poiché, in alcuni casi, i poeti non hanno mostrato la preoccupazione di enfatizzare questioni o problemi tipicamente nazionali. Si prenda il seguente esempio:



La poesia *LIFE* (1957), di Décio Pignatari, è stata pubblicata su *Noigandres 4* e, in origine, la sua lettura era suddivisa in una sequenza di sei pagine. Progressivamente, in ogni pagina, è apparsa una nuova riga che, dal primo *I*, si è costruita modificando la precedente e creando nuovi segni fino a sfociare nella parola *LIFE*. È interessante notare l'analogia di questa costruzione sintagmatica con l'atto stesso di generare la vita. Anche con la rottura dell'ordine delle parole, poiché inizia con *IL* e non con *LI*, il lettore riesce a cogliere bene la costruzione del significante, che appare integralmente solo nell'ultima pagina. Nella penultima, la giustapposizione delle lettere compone l'ideogramma cinese *so/e*, che rimanda anche al senso della vita. Questa breve spiegazione sulla costruzione del poema, oltre alla forma e all'uso della lingua inglese e cinese, conferma il carattere cosmopolita del testo affrontando un tema che è universale, ossia quello della vita.

Tuttavia, i poeti concretisti iniziarono ad essere criticati per il fatto di non affrontare questioni di natura schiettamente sociale che riflettessero i problemi nazionali in modo più impegnato. Questa accusa ha portato al cosiddetto *salto participante*, annunciato nel 1961 da Décio Pignatari:

Nei primi anni '60 le vicende politico-sociali, sotto la spinta di un'intensa mobilitazione popolare, pongono urgenze imprescindibili: artisti e intellettuali si trovano di fronte all'impegno di collaborare al processo di trasformazione della realtà brasiliana. L'avanguardia concreta si confronta con la sfida di assumere un impegno sociale, senza rinunciare alle sperimentazioni e ai progressi formali. Lo slogan del poeta russo Mayakovsky – 'senza forma rivoluzionaria, non c'è arte rivoluzionaria' – diventa la nuova bandiera del gruppo²¹.

Il compito non è stato dei più facili per i concretisti, poiché per loro dovrebbe esserci un nazionalismo critico, cioè l'articolazione tra dati nazionali (particolari) e dati internazionali (generalisti). Questa ricerca di un'avanguardia impegnata ha finito per troncarsi un po' le idee iniziali del movimento:

Forse si potrebbe dire che la produzione minore di questa fase, i pochi progressi formali sono sintomi di consapevolezza delle contraddizioni che il compito partecipativo poneva. Sembra che il Concretismo abbia vissuto questo momento come una 'servitù di passaggio', attraversando un terreno che non era proprio suo, pressato più dall'urgenza delle richieste del tempo che dalla forza delle soluzioni che emergono dal suo progetto²².

Si può, quindi, affermare che, in termini di contenuto, la poesia concreta aveva una forte vena cosmopolita, tanto che quando le è stato chiesto di assumere un approccio più impegnato e localizzato, finendo per snaturare sue produzioni.

COSMOPOLITISMO NELLA DIFFUSIONE

A livello nazionale, la Poesia Concreta ha inizialmente avuto come principale supporto di diffusione la rivista *Noigandres*. Nel 1962, anno in cui è uscito il suo ultimo numero – l'antologia *Noigandres 5* –

21 I. M. SIMON, *Esteticismo*, p. 52.

22 Idem, p. 53.

venne a sostituirla la rivista *Invenção*, che ebbe anche cinque edizioni pubblicate (1962, 1962, 1963, 1964, 1965).

Tra San Paolo e Rio de Janeiro, giornali come *O Estado de São Paulo*, *Folha da Manhã*, il *Jornal do Brasil* e la rivista *Ad – arquitetura & decoração* hanno contribuito a divulgare il movimento attraverso reportages e commenti specializzati. Anche il *Suplemento Dominical* del *Jornal do Brasil*, diretto e curato da Reynaldo Jardim tra il 1956 e il 1961, è stato uno degli importanti mezzi di diffusione delle idee concretiste²³.

Tuttavia, è noto che i poeti concretisti avevano la pretesa di promuovere le loro produzioni anche all'estero. Nell'introduzione alla prima edizione del libro *Teoria della poesia concreta: testi critici e manifesti (1950-1960)* si afferma che «a livello internazionale, [il movimento] ha esportato idee e forme»²⁴. I suoi teorici hanno anche evidenziato il fatto che il Concretismo è stato «il primo movimento letterario brasiliano a nascere in prima linea nell'esperienza artistica mondiale, senza un ritardo di uno o più decenni»²⁵. Secondo i teorici della poesia concreta, mentre i movimenti precedenti sono stati nati all'estero e poi arrivati in Brasile, qui nasceva e si rafforzava il Concretismo, che prendeva la strada opposta: l'esportazione delle sue idee e delle sue forme.

Per questo i poeti mantenevano importanti contatti con autori stranieri. Nel 1955 Décio Pignatari incontra a Ulm, in Germania, il poeta svizzero-boliviano Eugen Gomringer, autore di *Konstellationen* (1953), che presenta esperimenti formali molto simili a quelli dei brasiliani. Da allora in poi, i concretisti brasiliani e Gomringer hanno mantenuto i contatti e si sono scambiati idee sul movimento poetico, giungendo a progettare una Antologia Internazionale di Poesia Concreta. Nel 1958, quando è stato lanciato il *Piano Pilota per la Poesia Concreta* sulla

23 P. FERREIRA DE SOUZA LIMA. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)* / Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2006. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/PatriciaFerreiraDeSouzaLima.pdf>.

24 A CAMPOS; H. CAMPOS; D. PIGNATARI. *Teoria*, p. 7.

25 Ibidem.

Noigandres 4, «si intensificarono i contatti internazionali. La Poesia Concreta diventa oggetto di convegni, dibattiti e numerose pubblicazioni (Svizzera, Spagna, Francia, Germania, Italia, Giappone)»²⁶.

Insomma, apparirà chiaro che il movimento concretista non si è accontentato di guardare solo alla scena nazionale: il contatto con autori di altri paesi, attraverso mostre, conferenze e scambi di idee, ne ha rafforzato il carattere cosmopolita. La successiva riflessione di Antônio Risério in *Poesia Concreta: por dentro e por fora* (*Poesia Concreta: dentro e fuori*) aiuta a confermare questa idea:

Nel campo della poesia il concretismo rappresenta, a suo modo, un fenomeno di “sostituzione di importazioni”. Con una differenza. Se, in termini industriali, il nostro sviluppo è stato frenato da una limitazione basica (tecnologia, invenzione tecnologica [...]), con la poesia, al contrario, abbiamo esportato il *know how*. Non è appropriato, qui, elencare elementi che provano l’affermazione che la poesia concreta abbia sostanzialmente alterato il corso della poesia mondiale. Basti ricordare l’epidemia di antologie, libri e riviste internazionali di poesia concreta e derivati, dalla svizzera *Spirale* alla jugoslava *Segnale*²⁷.

A prescindere dal tono di sopravvalutazione del movimento impiegato da Risério, è innegabile che la Poesia Concreta abbia esportato le sue idee e forme, al fine di influenzare i poeti stranieri e rafforzare un orientamento cosmopolita.

CONCLUSIONE

Il rapporto tra i movimenti d’avanguardia e il cosmopolitismo è intrinseco. Nel Brasile del XX secolo, questo rapporto appare con il *Modernismo* del 1922, ma diventa ancora più chiaro con il Concretismo

26 V. DANTAS, I. M. SIMON, *Poesia concreta*, São Paulo, Abril Educação, 1982, p. 6.

27 A. RISÉRIO, *Poesia Concreta: por dentro e por fora*, «Revista de Cultura Vozes: Concretismo» 71, 1, (1977), pp. 59-64, p. 60.

degli anni Cinquanta. Ana Pizarro, riflettendo su questo periodo nell'intera letteratura latinoamericana, afferma:

In Brasile ha luogo la comparsa delle ultime avanguardie. Ecco perché pensiamo che sia necessaria una revisione storica per consentire un periodo libero, che ci permetta di osservare i problemi secondo una certa prospettiva. Attualmente si ritiene che lo stadio dell'indipendenza letteraria si possa osservare con qualche decantazione della discussione critica verso la fine degli anni Sessanta, anche se il problema persiste in larga misura negli ultimi decenni²⁸.

In questo brano, Pizarro, concludendo il suo pensiero su un terzo periodo della letteratura latinoamericana, che chiama *il periodo dell'indipendenza letteraria*, afferma la necessità di cercare di mantenere una certa distanza temporale per poter fare un'analisi più appropriata. In momenti precedenti del testo, l'autore divide questo periodo tra avanguardismo e regionalismo, presentando questi due poli come movimenti importanti per la discussione circa l'indipendenza letteraria.

Ripensando al periodo delle avanguardie da una prospettiva latinoamericana e al rapporto di queste con la modernità, Gonzalo Aguilar, in un contributo intitolato *Ragioni del cosmopolitismo* e seguendo le idee di Ángel Rama, mette in luce due importanti tendenze, il *cosmopolitismo* e il *transculturatore* come «forze di opposizione e di resistenza che si articolano nel primo caso, intorno a un'avanguardia urbana e, nel secondo, nel conflitto tra cultura alfabetizzata e cultura indigena»²⁹. Seguendo tale ragionamento, Aguilar elogia le idee di Rama affermando che:

Oltre alle gerarchie istituite dallo stesso Rama, la sua classificazione è abbastanza adeguata per delineare le due grandi tendenze della cultura latinoamericana moderna. Mentre i transculturator si preoccupano delle difficoltà di dare forma letteraria ad *altre culture*, gli avanguardisti tendono a pensare alle condizioni in cui la nostra letteratura entra nella cultura universale. A differenza della corrente transculturale che si colloca strategicamente

28 A. PIZARRO, *La literatura*, p. 41.

29 G. AGUILAR, *Poesia*, p. 41.

ai limiti della cultura alfabetizzata, le avanguardie lavorano nel suo centro: i loro interlocutori (quelli che mettono in discussione) sono gli abitanti di una città, i quali si fronteggiano in ambito metropolitano. L'*altro*, nei testi d'avanguardia, si definisce grazie al crocevia cosmopolita³⁰.

Tornando al Concretismo brasiliano, abbiamo visto che il movimento aveva tutte queste caratteristiche enumerate da Aguilar: preoccupazione di inserire la letteratura nella cultura universale; posizione nel cuore della cultura alfabetizzata e dei suoi produttori e interlocutori abitanti di una metropoli sempre più inserita nella sfera del progresso e dell'urbanizzazione. Pertanto, abbiamo cercato di mostrare, in questo intervento, come i tratti cosmopoliti presenti nella Poesia Concreta Brasiliana siano stati evidenziati attraverso la loro forma, il loro contenuto e i loro supporti di diffusione.

30 Idem, p. 42.

Juliana Braga Guedes
Universidade Federal do Ceará

L'extratesto e l'extraletterario nel teatro di Nuno Júdice

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97419.17

Nuno Júdice (1949-) è un poeta pluripremiato. Tuttavia, i suoi testi drammaturgici sembrano relegati in una sorta di limbo, poiché – a giudicare dai risultati ottenuti consultando le principali basi di ricerca brasiliane¹ – non è ancora stato realizzato nessuno studio del suo teatro. Lo scrittore ha pubblicato la sua prima opera teatrale nel 1979, intitolata *Antero – Vila do Conde*². Nel 1993 è uscita la sua seconda opera, dal titolo *Flores de Estufa*³. Così, accostando questi due testi, verranno fatte alcune considerazioni, tra contrasti e dialoghi, basate su due nozioni: l'extratesto (*hors-texte*) e l'extraletterario.

L'*hors-texte*, secondo il dizionario del ricercatore Carlos Ceia⁴, divenne uno *slogan* per quegli studiosi del passato che cercarono di definire la decostruzione come un metodo, o meglio, un antimetodo, di analisi di un testo letterario. Il termine è stato attinto dall'opera *Della Grammatologia* (1967)⁵ di Jacques Derrida, nella quale viene presentato dall'autore, come riporta anche Derrida, in questo modo: *Il n'y a pas de hors-texte*. Nella traduzione di Ceia, questa espressione, in francese, significa *non è possibile leggere il filosofo Rousseau, al di fuori dei testi di Rousseau*. È questo l'aforisma che corrispondeva agli studi di Derrida sull'opera di Rousseau.

Per Deutscher⁶, l'*hors-texte* è stato tradotto da Gayatri Spivak, critica e teorica indiana, come: non c'è nulla al di fuori del testo. Tuttavia il critico sottolinea, nel suo saggio, che Spivak, quando traduce il testo dal francese originale, si starebbe sbagliando: anche l'errore commesso da quest'ultima non è una cosa semplice e la distorsione è stata generata dal contesto più ampio di Derrida.

- 1 BDTD (Biblioteca Digitale Brasileira di Tesi e Dissertazioni) e periodici CAPES.
- 2 N. JÚDICE, *Antero – Vila do Conde*, Lisboa, Etc. subterrâneo três, 1979.
- 3 N. JÚDICE, *Flores de Estufa*, Lisboa, Quetzal, 1993.
- 4 C. CEIA, *E-dicionário de termos literários*, Portugal, in: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/extratexto-hors-texte/>. Carlos Ceia è professore ordinario alla Nuova Università di Lisbona e anglofilo.
- 5 J. DERRIDA, *Grammatologia*, São Paulo, Perspectiva, 2006.
- 6 M. DEUTSCHER, "Il n'y a pas the hors-texte" – *once more*, «Symposium, Australasian Continental Philosophy», 18, 2 (2014), pages 98-124.

Si noti che, sia per Ceia sia per Deutscher, la nozione di *hors-texte* è intorno al senso di un fuori, che, di fatto, corrisponde a un *dentro* del testo. Anche così, il ricercatore americano, a differenza di quello portoghese, segnala un errore, malinteso nella traduzione di questo *fuori*, che potrebbe creare confusione nel processo interpretativo del testo.

Carlos Ceia nel suo dizionario afferma che prendere l'*hors-texte* in modo più radicale significherebbe letteralmente tutti i documenti allegati a un'opera, come: fotografie, facsimili, lettere, ecc. Per questo studioso, tali elementi non sarebbero dirimenti, fondamentali, utili alla comprensione del significato del testo. Tuttavia, più avanti, nella seconda sezione di questo articolo, si dimostrerà che il piccolo promemoria scritto da Nuno Júdice prima di iniziare l'opera teatrale *Antero – Vila do Conde* caratterizza esattamente questo *hors-texte* più letterale, che ha valore – questo sì – di significato per il resto dell'opera.

Inoltre, si nota che il termine *hors-texte*, o *extratesto*, è presentato anche in un'altra sezione di *Della Grammatologia* di Derrida intitolata *Questo pericoloso Supplemento...*, al cui interno appare in tre citazioni: due alla pagina 194 e una alla pagina 199. È interessante notare che, nella versione brasiliana di *Della Grammatologia*, il traduttore ha usato il termine *fuori testo* per riferirsi all'*hors-texte*. Dal canto suo, Ceia ha preferito utilizzare il termine *extratesto*, prendendo le distanze dalla traduzione inglese⁷, quella realizzata da Spivak e problematizzata nel saggio di Deutscher. Pertanto, poiché il dizionario di Ceia è stato il testo originale per l'analisi del presente studio sulla drammaturgia di Nuno Júdice, si manterrà la nomenclatura *extratesto*.

Se qualcuno pensasse solo al prefisso *extra*, nell'ambito del concetto di *extratesto*, potrebbe immediatamente associarlo a ciò che è

7 Secondo Deutscher, Spivak ha tradotto l'aforisma di Derrida *Il n'y a pas de hors-texte* come *there is nothing outside the text*. Il termine *outside*, dall'inglese, è stato letteralmente tradotto in portoghese brasiliano come *fuori* del testo, intendendo, appunto, un fuori che corrispondeva a quel *dentro* del testo. Il termine *hors-texte* è stato tradotto da Carlos Ceia in portoghese del Portogallo come *extratesto*, corrispondendo a ciò che è all'interno della logica del testo. Questa discussione su ciò che viene definito *fuori*, corrispondendo ciò che è *dentro* il testo, è discussa nel saggio di Deutscher.

fuori di o fuori da, cioè fuori dal testo. Tuttavia, ciò che viene evidenziato è proprio che questo *pseudo* fuori rappresenta, di fatto, ciò che è dentro il testo. Secondo tale visione, non è possibile trovare il senso di un testo letterario analizzando *in primis* materiali extraletterari, cioè contenuti fuori testo, come filosofie, contesti storici, biografie ecc. Tutto ciò porterebbe ad ambiguità ed errori. Inoltre, parlare di extratesto non significa adottare un'interpretazione dogmatica come avveniva, ad esempio, nel caso dei formalisti russi, quando l'approccio al testo avveniva dal di dentro. Gli studiosi slavi si rivolgevano, infatti, esclusivamente ai tratti caratteristici del discorso letterario, cercando solo una *letterarietà*⁸.

È addirittura possibile addurre elementi esteriori, aprendo una nuova prospettiva dell'extratesto secondo cui l'esteriorità è disposta nella scrittura del testo letterario in analisi, cioè in tutti quei casi nei quali questi elementi, scritti nell'opera stessa, interferiscono nell'esistenza logica o nel significato del testo di studio/lettura.

Nella traduzione brasiliana della *Della Grammatologia*, l'*esterno del testo*, cioè l'extratesto o l'*hors-texte*, è legato a un compito di lettura critica. Per Derrida, questo esercizio è possibile solo attraverso la scrittura. Quest'ultima è il linguaggio della materialità del testo. Per lui «non c'è un fuori testo (sic)»⁹ nel senso di esteriorità, ma piuttosto un *fuori testo* che significa *dentro il testo*. In altre parole, l'esterno, cioè il *reale* non è un'esistenza *in carne e ossa*. Il *reale* non si riferisce alle esperienze circospette dell'autore, né all'atto di spiegare un testo attraverso un referente che lo trasgredisca verso un significato. Per aprire una lettura e renderla critica, secondo Derrida, la scrittura non si esaurirebbe nel

8 Questa proprietà, la *letterarietà*, creata dai formalisti russi, corrisponderebbe agli elementi formativi di un'opera, che la caratterizzerebbe come letteraria e, quindi, degna di essere considerata letteratura. In altre parole, la *letterarietà* è regolata da criteri socialmente stabiliti da un canone. I criteri sono molto specifici e solo in base ad essi il lavoro potrebbe essere caratterizzato come appartenente alla letteratura. Inoltre, questi elementi definirebbero l'opera da destinarla ad un certo stile d'epoca. L'extratesto andrebbe oltre questa delimitazione corrispondente alla *letterarietà*, in quanto non tiene conto, ad esempio, del periodo storico in cui l'opera è stata scritta. Pertanto, l'extratesto corrisponde a tutto ciò che è scritto, all'interno del proprio materiale letterario e si esteriorizza solo quando appare qualche elemento scritto nel testo stesso che indichi questa esteriorizzazione, cioè qualcosa che è all'interno del linguaggio scritturale dell'opera.

9 J. DERRIDA, *Gramatologia*, p. 194.

messaggio del testo, letterario o meno, ma sarebbe coinvolta nel proprio sistema di scrittura. Pertanto, l'extratesto sarà tutto ciò che è *dentro il testo*, in sé, e la scrittura è, appunto, questo *reale*, cioè, il mondo creato dalle parole nell'opera letteraria.

D'altra parte, il termine extraletterario è un concetto che si riferisce all'ambito al di fuori del testo letterario, cioè corrisponde ad approcci al di fuori dell'opera. In altre parole, l'extraletterario è il fuori, l'esteriorità dell'opera, il fuori del testo o ciò che non è scritto nell'opera, come i fatti biografici, i dati storici, i movimenti politici, gli eventi culturali del periodo del testo, i valori sociali, le teorie critiche, la ricezione del lettore, ecc.

La sfida metodologica affrontata in questa sede è di avvicinare l'extratesto alla prospettiva dell'extraletterario al fine di riflettere su alcuni aspetti delle *pièces* di Júdice. A tal fine si utilizzano nozioni specifiche del genere drammatico, si analizzano elementi delle opere teatrali stesse, si stabiliscono relazioni con opere d'altri tempi e si rimanda a inter della storia culturale drammaturgica. Il confronto con il teatro francese ha presentato caratteristiche che compongono le commedie *judiceanas*. Così, nello sviluppo delle sezioni, si giustifica la seguente congettura: l'esistenza di un anacronismo¹⁰ (qualcosa fuori dal tempo) nei testi drammaturgici di Júdice.

10 L'anacronismo, in Nuno Júdice, è fuori dal senso comune, peggiorativo e negativo, cioè il drammaturgo opera con questo elemento in modo diverso, portando, nella sua produzione artistica, relazioni storiche tra momenti diversi che non sono stati mai pensati, soppiantando il *logos* teleologico-cristiano e riorganizzando un modo del tutto singolare di affrontare la linearità della storia tradizionale. In altre parole, Júdice rivaluta il passato e reinventa una comprensione unica di questi distinti momenti storici. Introduce un ripensamento del passato in un altro modo, non più come il presente del tempo, in cui si pensavano questi momenti. Nuno Júdice riapre un tempo passato, anacronizzandolo a suo favore. L'anacronismo è stato sottolineato nella tesi della ricercatrice Ida Alves (I. M. S. F. ALVES, *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice – Poetas, personagens da linguagem* (Tesi Dottorato in Letteratura Portoghese), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000), in cui la nozione è stata formulata sulla base di recensioni critiche di saggisti portoghesi. Questo anacronismo è stato notato, fin dall'inizio della carriera di Nuno Júdice, dai principali critici portoghesi degli anni 70, come Manuel Gusmão, quando il drammaturgo esordisce con la sua prima opera poetica intitolata: *A Noção de Poema* (1972). Secondo Alves, c'è un estratto della recensione del critico portoghese, sul primo libro di Júdice, in cui si afferma: «Questo libro può sembrare irritante», e il motivo sarebbe, appunto, ai fini del lavoro, quando si utilizza «di una retorica poetica provocatoriamente anacronistica». Sulla base di quanto esposto, si nota la continuazione di questo tratto anacronistico in altri generi prodotti da Nuno Júdice, come ad esempio il teatro.

Nel caso della prima commedia di Nuno Júdice, ad esempio, per illustrare, come preludio all'incrocio delle due nozioni citate, il titolo dell'opera è: *Antero – Vila do Conde*, essendo, letteralmente, un extratesto, alla maniera di Carlos Ceia, il titolo è, cioè, un elemento incorporato nell'opera, configurandosi come un pre-testo e, quindi, stabilendo un extratesto letterale. Inoltre, in concomitanza, durante la lettura del testo c'è un'approssimazione biografica con la vita del poeta Antero de Quental: si configura pertanto un aspetto extraletterario, perché questa figura esisteva nella cultura portoghese del XIX secolo, e, quindi, viene drammatizzata da Júdice, circa cent'anni dopo, per diventare un personaggio scenico.

Anche così, *Antero de Quental scenico* fa parte della logica dell'opera teatrale, e può essere utilizzato in queste considerazioni come elemento extratestuale. L'extratesto non è solo l'insieme dei documenti allegati all'opera, ma include anche i componenti che sono scritti all'interno del testo stesso e che sono o hanno fatto parte di qualcosa che effettivamente è esistito al di fuori del testo, sia nella storia sia in un altro settore. Esiste quindi la figura storica del poeta Antero de Quental, come elemento extraletterario e, allo stesso tempo, diventando il titolo di questa opera teatrale e personaggio scenico, essa ha finito per affermarsi anche come elemento extratestuale perché fa parte della trama dell'opera teatrale. Inoltre, il nome di questo poeta può collocarsi in un preciso momento della letteratura portoghese, cioè, il realismo in Portogallo, che è un aspetto extraletterario, poiché non è circoscritto nell'opera teatrale e appartiene alla storiografia portoghese.

ASPETTI DEL TEATRO JUDICEANO: INTERCALANDO DRAMMI

Nell'opera teatrale, *Antero – Vila do Conde*, ci sono due personaggi drammatici: Antero e il Narratore. L'opera non è divisa in atti, ma scritta come se fosse una struttura monodrammatica, ad atto unico,

messa in scena da Antero, nello spazio del palcoscenico, mentre il Narratore, si presume, sarebbe nascosto, da qualche parte nella scena, durante la rappresentazione. Questa ipotesi verrà spiegata in séguito, come appartenente al teatro epico. Tornando alla pièce, si nota l'assenza di didascalie. Le didascalie sono istruzioni date dall'autore ai suoi attori, al regista e al lettore. In questa pièce giudiceana c'è un elemento singolare, reso vistoso dal tipo di carattere utilizzato e dalla struttura visiva del testo: tutti i discorsi di Antero sono in corsivo, strutturati, in una condizione simile all'*enjambement*¹¹, mentre quelli del Narratore presentano una tipografia grafica convenzionale, con paragrafo e linearità di frase. Si leggano i seguenti esempi:

ANTERO:

[...]

*Se não é assim, o universo é uma monstruosidade
e a consciência humana a mais inexplicável de todas as
suas ilusões:
o que equivale a dizer,
o Ser, sob todas as suas formas, é um absurdo.*

NARRADOR:

Tudo isto se tornava secundário em certos instantes do seu isolamento. O espírito adquiria altura, fugia das coisas acessórias e da condição física, e poisava como um pássaro no rebordo de grandes nuvens [...]. (JÚDICE, 1979, corsivo dall'autore, p. 18).

Júdice scrive un piccolo avviso, prima di leggere il brano, affermando che l'opera è destinata «alla rappresentazione teatrale»¹² e che ha adoperato i dati biografici del poeta Antero de Quental, basati sui

11 Questo termine corrisponde a un processo poetico di disallineamento dei versi, cioè il significato di un versetto è continuato nel versetto successivo, configurando versi in esecuzione.

12 Idem, s. p. All'autore è stato chiesto, tramite e-mail del 5 agosto 2019, se fosse stata messa in scena *Antero – Vila do Conde*. Secondo lo scrittore, lo spettacolo è stato scritto per essere letto alla radio, non sapendo che fosse mai stato eseguito sul palco. Non è stato trovato materiale che certifichi che il pezzo sia stato effettivamente letto su qualche radio, ma è certo che, tenendo conto della prefazione di questo pezzo, esiste una comunicazione scritta dall'autore stesso, che assicura che sia stata scritta, da essere messa in scena.

libri degli studiosi António Sérgio, Hernâni Cidade, João Gaspar Simões e Victor de Sá. Inoltre, afferma il drammaturgo, in questo comunicato (che è un extratesto)¹³, si utilizzano tratti soggettivi per la costruzione dell'Antero scenico, basato sull'opera *Sonetti*, scritta da Antero, poeta realista, e ci si serve delle sue personali interpretazioni. A tal proposito, Nuno Júdice, in relazione allo scrittore Antero, afferma: «para os traços puramente subjectivos recorri aos *Sonetos* e a mim próprio»¹⁴. La soggettività egocentrica è una caratteristica dell'estetica romantica (aspetto extraletterario), che contribuisce alla prospettiva anacronistica del processo artistico del drammaturgo portoghese.

Nell'articolo *Narrador e narradores*¹⁵ (Narratore e narratori), il drammaturgo brasiliano Luis Alberto de Abreu afferma che, a partire dal XX secolo, c'è stato un recupero degli elementi dell'epica, creando un nuovo rapporto con il genere drammatico e uno di questi è la figura del narratore, che spesso si pone come un vero e proprio sostituto dell'autore.

Il Narratore, nell'opera teatrale di Júdice con la N maiuscola, svolge, somigliando al narratore tradizionale del romanzo, in terza persona, la funzione di narrare e raccontare, in questo caso, la storia di Antero: «Nel 1881 fissa residenza nella *Vila do Conde*. Aveva deciso di ritirarsi dalla società, organizzando la sua vita in modo semplice e naturale. Allo stesso modo, aveva lo scopo di lasciare la poesia, e aveva bruciato tutta l'ultima fase delle sue opere [...]»¹⁶.

Il personaggio di Antero si esprime attraverso monologhi interiori, non essendoci dialogo con il personaggio Narratore. Si presume quindi che il Narratore sia nascosto in scena, con la possibilità di utilizzare la *rottura della quarta parete*, risorsa del teatro epico di Brecht, poiché il Narratore racconta solo la storia di Antero, indirizzando la sua

13 Saranno messi tra parentesi gli aspetti considerati extratestuali, o extraletterari, per non sovraccaricare l'analisi delle opere teatrali di Nuno Júdice.

14 N. JÚDICE, *Antero-Vila do Conde*, Lisboa, Editora & etc, 1979. p. 4.

15 L. A. ABREU, *Narrador e Narradores*, São Paulo, 20 agosto 2010. Disponibile in: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/narrador-e-narradores/>.

16 N. JÚDICE, *Antero*, p. 7.

voce al pubblico. Dall'assenza di comunicazione di questi personaggi drammatici (*extratesto*) si comprende una delle tecniche centrali del teatro brechtiano: includere un narratore, nel corso della messa in scena, in modo che il pubblico sia reso consapevole e sia messo in guardia che tutto ciò che è esposto, nel palcoscenico, è teatro:

[...] Nel teatro 'epico', l'autore può fare a meno del tedioso rituale dell'esposizione naturalistica attraverso cui i personaggi devono faticosamente stabilire i loro nomi e le loro relazioni all'interno dello schema di una conversazione apparentemente casuale, 'naturale'; potrà quindi farli presentare direttamente al pubblico (*sic*), oppure proiettare i loro nomi su uno schermo. Può andare oltre: può dire al pubblico in anticipo (*sic*) come andrà a finire lo spettacolo, liberando così la mente dalle preoccupazioni della *suspense*; e può fornire ogni tipo di informazione necessaria attraverso un narratore che descrive i pensieri e le motivazioni dei personaggi [...] ¹⁷.

Detto questo, si conferma che il personaggio Narratore (*extratesto*), di *Antero – Vila do Conde*, onnisciente, conosce molto bene la vita del personaggio Antero. Il fatto che l'attore (*extraletterario*) non appaia, sia nascosto e sia sostituito dalla voce del personaggio, durante un'eventuale attuazione, conferisce carattere epico (*extraletterario*) all'opera di Júdice.

Le indicazioni sceniche ¹⁸ possono fornire una concezione della scena; nondimeno, poiché l'opera teatrale *Antero – Vila do Conde* manca di didascalie e non è mai stata messa in scena, in questo studio avizzeremo ipotesi di rappresentazione scenica (*extraletteraria*).

Nelle prossime sezioni, che includeranno la seconda opera teatrale di Nuno Júdice, *Flores de Estufa*, continueranno le considerazioni in relazione alla performance teatrale. D'altra parte, questa seconda opera, pur presentando alcune didascalie, propone un qualcosa di inusuale: è come se essa fosse stata scritta per essere letta e non recitata.

17 M. ESSLIN, *O teatro do absurdo*, Rio de Janeiro, Zahar, 2018, p. 137.

18 Indicazione scenica è un sintagma più moderno rispetto a didascalia, secondo il *Dizionario del Teatro* (P. PAVIS, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2017, p. 96).

Non abbiamo avuto sino ad ora accesso al testo della rappresentazione dell'opera, in quanto i dati tecnici degli spettacoli¹⁹ sono temporaneamente inaccessibili. Per questo motivo si faranno solo considerazioni sul discorso del testo drammatico scritto.

C'è una differenza nella struttura (extratesto) di *Antero – Vila do Conde* e quella, ad esempio, appartenente a una pièce distinta, contemporanea a quello di Nuno Júdice, cioè uscita nello stesso anno, nel 1979, intitolato *Os Faustos*, scritto da Prista Monteiro²⁰. In *Os Faustos*, si possono rinvenire molte didascalie. Inoltre, Prista ha fatto parte del movimento del teatro dell'assurdo portoghese, a differenza di Júdice. Con ciò si avanza l'ipotesi che quest'ultimo non facesse parte dei movimenti artistici del suo tempo, preferendo inserirsi nel solco dei tempi passati, rafforzando il carattere anacronistico della sua produzione.

A causa dell'assenza di didascalie, si nota un anacronistico avvicinarsi dell'opera teatrale di Nuno Júdice alle tragedie francesi di Pierre Corneille (1606-1684). Ciò può apparire in maniera più evidente se si confronta *Antero – Vila do Conde* con parte degli elementi tipici del teatro francese di Corneille. La prima giustificazione è che, sia in *Sertorio* (1997)²¹ che in *L'illusione comica* (1999)²², le opere teatrali di Corneille, anche tradotte da Júdice, non contengono didascalie nelle costruzioni drammaturgiche.

Le altre giustificazioni di questo anacronismo non interessano soltanto questa parte strutturale del testo, ma convergono anche a distanza. A ciò si aggiunga la risorsa motivazionale dello scrittore portoghese, in relazione al catturare, come tema, gli uomini del passato. Pertanto, il personaggio anacronistico, in Nuno Júdice, non configura un aspetto peggiorativo della sua produzione, ma contribuisce a definire

19 Nel maggio 2019 si accede al database delle mostre, appartenente alla Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona, Vd. il sito web: [http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/search/client/searchFS .htm](http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/search/client/searchFS.htm).

20 P. MONTEIRO, *Os Faustos*, Lisboa, Arcádia, 1979.

21 P. CORNEILLE, *Sertório*, Portugal, Relógio D'Água, 1997.

22 P. CORNEILLE, *A ilusão cómica*, Portugal, Cotovia, 1999.

il suo autore come un artista divergente, singolare, forse un drammaturgo a sé stante, desideroso di una carriera solitaria, senza identificarsi con nessuna corrente o movimento artistico, seguendo, così, percorsi divergenti rispetto al teatro portoghese del suo tempo.

Per Heliódora «[...] Corneille ha creato gli uomini come credeva dovessero essere»²³. In questa prospettiva dell'uomo, Júdice ha creato, nell'opera teatrale, un uomo Antero immaginario (extratesto) vicino all'esistenza reale (carne e ossa) del poeta Antero (extraletterario) del XIX secolo. Pertanto, l'autore portoghese ha drammatizzato il poeta Antero, ideando, per noi lettori, un Antero scenico, probabilmente simile a quello che Júdice credeva fosse un uomo, convergente con gli uomini di Corneille.

Si nota che, come nel *Sertorio* di Corneille, *Antero – Vila do Conde* affronta un tema politico e un'evocazione del passato, non per difendere una verosimiglianza alla storia. Confrontando queste due opere, Viriato, ad esempio, un personaggio di *Sertorio*, è un uomo politico e incline allo scontro in guerra, e mostra così una certa vicinanza con Antero di *Antero – Vila do Conde*, che si presenta come un uomo che crede e professa i valori della rivoluzione e del socialismo. Antero de Quental, scrittore portoghese del XIX secolo, divenne noto come poeta della metafisica e attraverso le sue poesie dai toni romantici; la sua verve sociale era presente nella sua vita e nelle opere artistiche, basate su filosofie scientifiche dell'epoca, anche rifiutando positivismo e affrontando pensieri antagonisti.

L'ambiguità e il parossismo hanno ossessionato questo poeta del XIX secolo: se da un lato egli ha cercato di rinnegare il fondamento della sua infanzia, il cattolicesimo, dall'altro ha cercato nelle idee socialiste e nel contatto con le dottrine orientali, come il buddismo, acquisite in età adulta, il passo verso la libertà dall'esistenza dolorosa. Lo scontro tra razionalismo e credenze religiose dell'infanzia nell'opera di Nuno

23 B. HELIODORA, *Caminhos do teatro ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 2015, p. 211.

Júdice lascia il personaggio di Antero soffocato. Inoltre, Antero scenico diventa il tutore di due figlie di un grande amico, Germano Vieira de Meireles, che muore. Il fatto è avvenuto nella vita reale del poeta Antero e l'opera teatrale lo riporta alla luce: «[...] em 78 nova estadia em França para tratamento; e, entretanto, a morte do seu grande amigo Germano Vieira de Meireles, de cujas duas filhas ele toma conta, e uma crise amorosa complicada com a crise moral e filosófica»²⁴. Pertanto, l'extratesto è percepito in dialogo con l'extraletterario.

La vita del poeta Antero (extraletterario) è progettata, nell'opera teatrale, attraverso i discorsi drammatici e di finzione del Narratore (extratesto), per riformulare, raccontare una tradizione portoghese, vissuta in un certo momento storico, in questo caso, il realismo portoghese (extraletterario). In questo modo, l'anacronismo, qui, funziona sia da una prospettiva di reinvenzione delle tradizioni – mettendo in luce Nuno Júdice, nella sua singolarità drammaturgica – sia giustificando, ancora una volta, il suo non coinvolgimento nei movimenti contemporanei. L'autore sceglie materiali passati, momenti del passato, per la costruzione della sua produzione drammaturgica e per la riformulazione di una tradizione.

L'intera trama di *Antero – Vila do Conde* sembra seguire linee memorialistiche, poiché il personaggio Narratore tiene a delineare, cronologicamente, vari ritorni al passato storico e alla memoria del poeta, come ad esempio: l'ultimato inglese, l'accettazione della partecipazione alla Lega Patriottica, le posizioni filosofiche, i trattamenti e le reazioni avverse alla sua malattia, i viaggi attraverso l'America e le profonde angosce che lo circondano. A titolo di esempio, si leggano i seguenti estratti:

[...]

Ao fazer quarenta anos, em 18 de Abril de 1882, escreveu num soneto: «Viver não foi em vão », para logo acrescentar « se é isto a vida »; e concluiu: « nem foi de mais o desengano e a dor ». Como quem fecha um balanço. Mas poucos meses antes,

24 N. JÚDICE, *Antero*, p. 9.

em 13 de Janeiro, recuperara uma saúde natural [...] (JÚDICE, 1979, p. 07).

[...]

Em 11 de Janeiro de 1890 a Inglaterra exige de Portugal territórios do interior de Moçambique ocupados por Serpa Pinto.

A opinião pública agita-se perante o ultimato.

Sucedem-se manifestações em Lisboa e no Porto. (JÚDICE, 1979, p. 27).

[...]

E quando, em 5 de Junho de 1891, embarca para S. Miguel deixando atrás de si, como um fardo inútil, a sua própria vida, repetia o impulso que vinte e dois anos antes o levava até à América, numa inesperada viagem a Halifax²⁵.

Utilizzando la risorsa del tempo cronologico e alcune biografie, i monologhi del personaggio Antero, nell'opera teatrale, creano una figura scenica simile a quella del poeta Antero nella storia portoghese. L'Antero scenico è una reinvenzione del poeta Antero, ossia: «o núcleo da coisa complicadíssima chamada homem»²⁶, e viene analizzato dibattendo temi complessi, spirituali e solipsistici, sull'universo e sulla coscienza umana. Il Narratore descrive le reazioni di Antero nell'affrontare questi temi in questo modo: lo spirito si elevava attraverso pensieri così alti che il corpo si rivolgeva, con un brivido freddo, alla realtà. Si legga l'estratto:

Tutto questo è diventato secondario in certi momenti del suo isolamento. Lo spirito si elevava, fuggiva dalle cose accessorie e dalla condizione fisica, e si appollaiava come un uccello sull'orlo di grandi nuvole di concetti, parole vaghe e ampie al cui interno intuiva universi puri e astratti. Ma presto tornò al corpo – un brivido freddo, un rumore inaspettato, un richiamo, lo riportò alla

25 Idem, p. 32.

26 Idem, p. 17.

realità, e in quel ritorno si mosse con più difficoltà, come se fosse un intruso in sé, ignaro delle proprie reazioni²⁷.

Infine, nell'analisi di *Antero – Vila do Conde* si segnala un elemento in più che rafforza l'aspetto anacronistico di Júdice, e cioè l'uso ricorrente di caratteristiche tipiche del movimento romantico, come, per esempio, il pessimismo morboso. Oltre a riportare il contenuto del soggettivismo dell'autore, come visto sopra, nel commento che fa, leggendo l'opera, è chiaro che è attraverso i monologhi interiori di Antero che la morte si delinea come la risposta principale, per porre fine agli scontri politici, morali e filosofici inscenati da Antero. In altre parole, pur trovandoci negli anni Settanta, quando la pièce era stata scritta, il drammaturgo dimostra che la morte continua ad essere la soluzione ai problemi, così come era la via d'uscita per molti romantici del XIX secolo. Secondo Derrida (2006): «la morte attraverso la scrittura inaugura anche la vita»²⁸ e, quindi, Júdice stabilisce una nuova vita per questo vecchio tema, che è la morte, unendolo ai sentimenti drammatici dell'Antero scenico.

UN TEATRO IN POLTRONA

Il conflitto esistente tra l'analisi del testo teatrale scritto e l'analisi del testo teatrale messo in scena permane nei discorsi critici attuali sulla drammaturgia, a partire dal filone delle teorie nate sulla scia degli scritti di Antonin Artaud²⁹ sulla recitazione.

27 Idem, p. 18-19.

28 J. DERRIDA, *Gramatologia*, p. 175.

29 In *Il Teatro e il suo doppio*, Artaud sostiene che l'arte della rappresentazione dovrebbe essere fatta per un'unica recitazione con un risultato unico. *Vd*: A. UBERSFELD, *Para ler o teatro*, Trad. José Simões, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 1.

Flores de Estufa è stata portata in scena, due volte, l'anno della sua pubblicazione, nel 1993 e, successivamente, nel 2000³⁰. Il dato ci permette di problematizzare il testo teatrale stesso (extratesto), poiché a quanto pare quest'opera teatrale giudiceana si configurerebbe al pari di qualcosa di fatto, soltanto, da essere letto e non messo in scena. A differenza di *Antero – Vila do Conde* che informa esplicitamente che l'opera è «destinado à representação em palco»³¹, l'autore non include alcun avvertimento né una prefazione.

Quella di una drammaturgia non destinata alla scena è un'opzione avviata da De Musset (1810-1857), nell'ambito del romanticismo francese del XIX secolo. Molto frustrato dal fallimento della messinscena della sua prima opera teatrale, *La nuit vénitienne* (*La notte veneziana*), il drammaturgo francese decise di non scrivere più per il teatro e di scrivere solo opere da leggere. È lo studioso francese Ryngaert (1996) ad avere concepito l'espressione *un théâtre dans un fauteuil* (un teatro in poltrona) relativamente a Musset e a una scrittura per il teatro non finalizzata alla scena. Il che ci permette di accostare le commedie di Victor Hugo, contemporaneo di Musset, al carattere anacronistico del teatro di Nuno Júdice.

Victor Hugo ha posto le basi per la nascita e lo sviluppo del romanticismo nel teatro francese. Secondo quanto affermato da Barbara Heliodora, il drammaturgo ha sostenuto «l'abbandono delle famose regole classiche»³², lasciando da parte gli antichi eroi e dei, poiché «il soggetto della nuova drammaturgia andava ricercato nella storia moderna del Paese in cui il testo veniva scritto». Nuno Júdice, nella trama di *Flores de Estufa*, dialoga in parte tanto con questi aspetti del teatro romantico francese quanto con alcuni elementi, secenteschi, del teatro corneilleano.

30 Nel 1993 lo spettacolo è stato messo in scena al TEP (Teatro Experimental do Porto), nella città di Porto, in Portogallo. Nel 2000 è stata portata in scena dalla compagnia *A Gaveta*, al Belém Clube, a Lisbona. Vd. sito web: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/search/client/searchFS.htm>.

31 N. JÚDICE, *Antero*, s.i.p.

32 B. HELIODORA, *Caminhos*, p. 252.

In *Flores de Estufa*, abbiamo sette personaggi centrali: Yuppie, Ludmila, Sposo, Edipo, Caino, Abele e Plutone. Con questi nomi si intravede nel testo la presenza di figure moderne, mitologiche e bibliche. Victor Hugo e Corneille avevano la stessa propensione a infrangere le regole classiche, sebbene ognuno lo faccia a modo suo. Gli episodi dell'Antichità greco-latina servivano come fonte di ispirazione per il teatro di Corneille³³, a differenza di Victor Hugo, che li aboriva.

L'opera di Júdeice è simile a quella di Corneille, nell'uso di figure mitologiche e nell'aspetto tragicomico. In relazione a Victor Hugo, si vede che, attraverso la moderna figura di Yuppie, la drammaturgia francese e la drammaturgia giudiceana si avvicinano, con l'idea di portare in teatro un tema di attualità per l'epoca. Inoltre, il romanticismo francese di Victor Hugo rafforza l'anacronismo, tratto che viene applicato nel tessuto di *Flores de Estufa*, di Júdeice, attraverso: a) la coesistenza del sublime³⁴ con il grottesco³⁵; b) la compresenza di differenti classi sociali; c) le azioni che coprono diversi periodi di tempo e d) i luoghi, piuttosto eterogenei, presentati nella composizione dell'opera. Inoltre, si può citare un'ulteriore approssimazione ai melodrammi romantici di Alexandre Dumas padre contemporaneo di Hugo, che comportavano tradimenti, adulteri sognati e concretizzati, ambizioni, ecc. Tutte queste caratteristiche sono rinvenibili nella trama di *Flores de Estufa*.

Yuppie è un personaggio che fa parte della storia moderna del XX secolo. Gli Yuppies sono apparsi negli anni Ottanta. Si tratta di giovani professionisti urbani, normalmente appartenenti alla classe media

33 Nelle parole di Heliodora, Corneille ha mal sopportato il rispetto delle regole che sono state imposte al teatro del suo tempo. Ispirato dalle tragicommedie spagnole, l'autore ha scritto *Le Cid*, con più apertura nelle forme teatrali. L'opera è stata aborrita dall'Accademia d'Arte, ma è diventata un classico della drammaturgia occidentale fino ad oggi.

34 Nel dizionario elettronico di Carlos Ceia, alla voce *sublime* si legge: «Le emozioni sono il principale punto di considerazione del sublime, perché, secondo lo Pseudo-Longino, non c'è tono più elevato di quello della passione genuina».

35 Secondo Carlos Ceia, il grottesco è legato alle deformità della natura e quindi «le caratteristiche della sua *rappresentazione* sono fisse: la mostruosità, l'informe, l'ibrido (la mescolanza dei domini: animale/umano/vegetale), il fantasioso senza limiti, che, a volte, fa ridere, e che è sempre critico».

che aspirano al salto di classe. Questi giovani si dedicavano al loro lavoro, trascurando la loro formazione intellettuale e optando per uno stile di vita basato sull'esteriorità (abiti alla moda, ecc.). Erano in cerca di avventure romantiche e sesso occasionale. In genere, ricoprivano posizioni elevate in grandi aziende³⁶.

Il personaggio Yuppie apre l'opera teatrale, parla dei titoli in borsa, afferma di essere un pavone e di essere sul palco. Da ciò, si suppone che, probabilmente, il personaggio, diventato attore (extraletterario), stesse recitando. Quando egli vede Ludmila – l'unica donna dell'opera – entrare in scena (azione delimitata da una didascalia), le va dietro, per «engatá-la»³⁷, cioè per sedurla. Sebbene le rubriche appaiano raramente in questa pièce, esse distinguono il testo dall'opera drammaturgica di Júdice, *Antero – Vila do Conde*, in cui le didascalie non compaiono, come menzionato nella sezione precedente. Si legga un estratto, ad esempio:

CENA 1

Yuppie

Vou enganá-lo, está decidido. As flores crescem para dentro da terra. As acções da bolsa metem água. Os pavões não contam no palco. No palco? Sim, estou num palco e sou um pavão. O meu rabo abre-se como um leque japonês. Ou espanhol. Desse que se compram ao pé do Louvre, nas lojas para turistas; ou nos free-shops; ou nas feiras da ladra. O meu rabo é uma peça de segunda mão.

Entra Ludmila

Olá! Quem é aquela? Vou engatá-la. Bom dia.

(JÚDICE, 1993, p. 11, itálico do autor)³⁸.

36 Si veda: <https://modaaocubo.blogspot.com/2009/06/os-yuppies.html>.

37 N. Júdice, *Flores*, p. 11.

38 Idem, p. 11.

Flores de Estufa è diviso in due atti. Nel primo atto ci sono sei scene; nel secondo, quattro scene. Questa ripartizione (extratesto) tra atti e scene è molto simile, come si vede nel brano citato, alle *pièces* di Corneille (extraletterario). Ludmila non è inibita dall'assalto di Yuppie. Si presenta come cartesiana, applica il metodo filosofico del dubbio metodico, per rispondere al buongiorno di Yuppie, e dice che vuole mangiare il formaggio *camembert*. Il donnaiolo le chiede se può essere incinta a causa di questi impulsi esotici e le rivolge un invito osceno. Yuppie in seguito conferma di essere sul palco, cioè, di recitare: «respiro l'aria di questo palco»³⁹.

La metateatralità (extraletterario) è una risorsa del gioco teatrale modernista. Leggendo Beckett, ad esempio, tale soluzione si nota nell'opera *Fim de Partida*⁴⁰, nella voce del personaggio Nell. Qui, nell'opera di Júdice, Yuppie assume su di sé la risorsa del metateatrale, con lo scopo di risvegliare il lettore, lo spettatore, il pubblico, affinché comprendano che tutto ciò che viene letto o messo in scena è solo teatro.

Riprendendo l'aspetto grottesco, proveniente dal romanticismo francese (extraletterario), che compare fin dall'inizio di *Flores de Estufa*, in cui Yuppie affermava di essere un pavone, adoperando termini volgari, come "coda"⁴¹ e altri colloquialismi portoghesi (extratesto), viene conferito all'opera un carattere sia anacronistico sia attuale. Ludmila odia l'aroma dei fiori, si immerge nel profumo per sostenere l'odore delle rose e si polarizza, in questo grottesco contatto vegetale, accettando solo fiori bianchi, poiché questo è il colore che verrà utilizzato nel matrimonio:

Ludmila

[...] Gosto de flores, flores secas, flores do mal, flores de retórica. Ponho-as na água, com vinagre, e elas ficam vivas. O perfume enche a sala. O perfume das flores enjoa-me. Tenho de pôr perfume, do outro, de me encharcar em perfume, de ficar com

39 Idem, p. 12.

40 S. BECKETT, *Fim de Partida*, São Paulo, Cosac Naify, 2010.

41 N. JÚDICE, *Flores*, p. 11.

os cabelos molhados de perfume. Depois vou para a estufa.
[...] Mas eu só apanho as flores brancas. Estou a juntá-las para
o meu casamento. (JÚDICE, 1993, p. 12-13)⁴².

In questo luogo, nella serra, compare il personaggio Fidanzato, e il tempo varia tra il matrimonio, ancora da fissare, e il matrimonio già vissuto, anche parlando, allo stesso tempo, del divorzio che deve venire o che è già avvenuto. È in questo ambiente caldo e floreale che si svolge il matrimonio e il sacerdote apre una porta per gli sposi che dà accesso a un frigorifero da negozio di fiori. Lì c'è la camera da letto della coppia. Sulla base di tutto questo, si presume che questa coppia romantica (Ludmila e Sposo) sia una grottesca specie di ibrido vegetale, mentre Yuppie è un ibrido animale, un uccello – come si definisce, un pavone – padroneggiando i concetti tipici del mondo finanziario e utilizzando molti termini portoghesi in gergo.

Il repentino cambio di temperatura, da una serra a una cella frigorifera e i cambi di luogo (palcoscenico, serra, altare, letto, camera da letto, frigorifero) trasmettono ai fruitori dell'opera l'impressione di un universo complesso e mutevole. Ci sono personaggi antropomorfizzati, le rose, che dovrebbero essere simboli di bellezza, le quali vengono ripudiate dall'unica donna dell'opera teatrale. Il Fidanzato sembra ammettere l'adulterio della moglie con Yuppie. Mentre quello dorme, quest'ultimo è sotto il letto con Ludmila: «Valsamos os dois debaixo da cama. Debaixo porque em cima está o noivo, que até por acaso é o marido»⁴³.

Questo tradimento, questa danza erotica, si svolge in un'atmosfera del tutto onirica. Resta da vedere se il tradimento sia avvenuto meno. Il fatto viene confermato solo molto più tardi, nel secondo atto, nelle scene due e tre, benché – anche in tal caso – l'ambiente onirico (extratesto) durante l'atto sessuale permane e i lettori si rendono conto del tradimento solo quando arriva Yuppie alla casa del Fidanzato, abbottonandosi i pantaloni – azione delimitata da una rubrica (extratesto), tra parentesi:

42 Idem, p. 12-13.

43 Idem, p. 14.

CENA 3

Noivo

Onde se terá metido aquela mulher! Há uma hora à procura dela e nada. E se é importante o que tenho para lhe dizer. As crianças foram-se embora. Abel e Caim, Caim e Abel! Embora. E de barco. Quem remava era o Plutão, finalmente! Não sei como é que ele desembrulhou o nó do barco. [...]

(Entra o Yuppie, a abotoar as calças)

Oh! Ô! Por aqui?

Yuppie

Ah! Eh! Sim, passei por aqui, por acaso, por acolá, [...]

Noivo

Não percebo nada. Vem doido.

Yuppie

Doido de amor. Mas agora acabou-se tudo⁴⁴.

Nel frattempo, si sospetta che *Flores de Estufa* sia un modello di cosmogonia contemporanea (extraletterario), un modo per rileggere la creazione del mondo all'immagine delle divinità più cosmopolite. Quando Ludmila parla dei gemelli che ha avuto, e allo stesso tempo racconta il contatto di questi bambini nella sua età adulta, Yuppie e lo Sposo accompagnano la storia di questa maternità, con conseguente intertestualità con antichi miti e figure bibliche.

I gemelli sono Caino e Abele, ma c'è un tempo in cui Abele è Edipo. Com'è possibile? Semplice: Júdice ricorre al metateatrale, ancora una volta, quando inserisce la maschera (extratesto) come oggetto di costruzione di questi personaggi, nei gemelli: «por isso eles têm máscaras diferentes que me obrigam a trocar-lhes os nomes»⁴⁵.

44 Idem, p. 51-52.

45 Idem, p. 15.

La maschera drammaturgica, fisica, che può essere realizzata in vari materiali, spersonalizza l'attore (extraletterario) durante la sua messa in scena, provocando una sensazione di confusione, in quanto elimina il suo volto, coperto dalla maschera, e porta l'impossibilità agli spettatori per sapere chi è chi nell'opera. Si nota che, Júdice, quando usa il termine maschera, scritto nel testo, è simile all'uso di questa maschera fisica, che appartiene alla drammaturgia della rappresentazione.

Parte dell'opera è attraversata da un tono comico. Dopotutto, lo Sposo non pretende di essere nemmeno il padre dei gemelli e di Yuppie. Entrambi gettano la paternità verso il creazionismo: «só não sei se o Pai é o Adão»⁴⁶. Lo Sposo ricorda la prima notte di nozze, in cui ascoltava i gemiti di Ludmila, ma non si lascia a questi rumori, e così, in concomitanza, dopo che i rumori si interrompono, nella stessa notte, si può sentire, in sequenza, solo il pianto dei gemelli; in questo modo si demarca, allo stesso tempo, sia il tradimento che il momento del primo pianto di questi bambini, emanato nel momento della loro nascita:

Noivo

Eu é que não sou o Pai. Tudo o que sei é que fiquei debaixo da cama na noite de núpcias, a ouvir a cama ranger. [...] A Ludmila começou a gemer, depois começou a gritar, depois calou-se. Foi então que ouvi os gêmeos a chorar.

Ludmila

É o resultado de se fazer amor numa estufa.

(JÚDICE, 1993, p. 15-16, corsivo dell'autore)⁴⁷.

Più avanti, Ludmila descrive il suo parto e l'atto sessuale che avrebbe dato origine alla gravidanza diversamente da come ha fatto lo Sposo. Persistono l'ambiente grottesco, biblico e onirico: la donna conferma di essere rimasta incinta mentre stava raccogliendo funghi blu e, che al momento del parto, i gemelli: «ao mesmo tempo, montados num cavalo

46 Idem, p. 15.

47 Idem, p. 15-16.

bicéfalo»⁴⁸. Durante le nozze, rivela: «[...] o meu púbis era uma rosa, o meu umbigo era uma rosa. Depois enchi-te a boca de espinhos. Quando saímos do quarto tu eras Cristo no Gólgota e eu a Maria Madalena »⁴⁹.

Nella sequenza dell'opera, Yuppie spiega che, in questo ambiente di fiori, durante il sesso, non era lo Sposo, ma lui che era lì e, aggiunge, al momento della nascita di Ludmila, un'intrigante confidenza: uno dei gemelli sembrava più lo sposo-marito, mentre l'altro sembrava l'amante. I conflitti dell'opera sono creati in vari modi: dai ricordi confusi dei personaggi, dal triangolo amoroso, dal rapporto con la morte e, infine, dalla sopravvivenza finanziaria. Le prime due forme sono state illustrate nei suddetti passaggi e d'ora in poi verranno mostrate le ultime.

A contatto con la morte, l'opera teatrale ricrea la genesi biblica (extraletterario). Abele «entra, no palco»⁵⁰ su una barca, morto – le virgolette caratterizzano la didascalia e, ancora una volta, è inserito il metateatrale – mentre Caino parla, nella stessa scena, come ha ucciso il fratello. Giunto all'universo dei morti, non trovò Cristo, ma Plutone, dio dei morti. Cerberus strappa le gambe ad Abele e Plutone nega di aver ricevuto un detenuto senza gambe. Abele, il figlio morto di Ludmila – si suppone che questa madre sia una configurazione di Eva – non potendo camminare, decide di rubare la barca di Caronte. Da allora in poi, gli ordini nell'universo dei morti cambiano e «as almas fazem bicha»⁵¹ (sic) na margem do Estige»⁵².

L'uso di colloquialismi (extratesto) aggiorna l'opera di Júdice alla contemporaneità, creando anche altri tempi/universi paralleli. È interessante notare che uno dei tratti distintivi del teatro contemporaneo è il dialogo con le circostanze della contemporaneità, e questo è già stato seguito da Victor Hugo, come visto all'inizio di questa sezione.

48 Idem, p. 23.

49 Idem, p. 25.

50 Idem, p. 27.

51 "Fare bicha" significa "fare la coda" in Portogallo.

52 N. JÚDICE, *Flores*, p. 28.

Pertanto, verso la fine della trama, Ludmila è molto preoccupata per il prezzo dei dollari, l'indice Dow Jones, le azioni bancarie e i dividendi. Lei discute queste questioni con suo figlio morto, Abele. In séguito, la preoccupazione economica si estende a Yuppie ed entrambi parlano di finanze, dimostrando che non è solo perché egli appartiene a una classe sociale diversa, ma anche perché lei, pur essendo una donna e finanziariamente indipendente, non sa come rapportarsi con il denaro. Ludmila sceglie di avere una relazione extraconiugale, pur conoscendo gli obiettivi di uno yuppie, tenendo i bambini e educandoli da sola, poiché né il Fidanzato né lo Yuppie confermano la paternità: «Os meus filhos sempre foram calmos. Eduquei-os num colégio. Aprenderam a ler, a escrever e decoraram a mitologia toda»⁵³.

LA DRAMMATURGIA PORTOGHESE

Quando si leggono alcuni studi recenti sul teatro portoghese contemporaneo⁵⁴, si osserva una certa indifferenza nei confronti della tradizione drammaturgica portoghese. Per il saggista Jorge Loureiro Figueira, questa tradizione non è mai esistita, perché «il Portogallo è una nazione che in cinque secoli di tentativi teatrali non è riuscita a creare una tradizione teatrale che si vedesse»⁵⁵. Egli afferma che il teatro portoghese è agli inizi, ancora oggi, nel nuovo Millennio, non essendo affatto lontani – secondo tale prospettiva – i tempi di Gil Vicente⁵⁶, autore

53 Idem, p. 27.

54 Si veda la bibliografia.

55 J. L. FIGUEIRA, *Dramaturgia portuguesa contemporânea, sim e não*, «Revista Crioula», 10 (2011), s/p.

56 Anche se criticava severamente gli abusi delle classi dirigenti nelle sue opere, Mestre Gil ebbe il sostegno e l'amicizia di D. João III, e morì tra il 1536 e il 1540, nell'anno di esecuzione della sua ultima opera, *Floresta de Enganos*. Divenne noto come il drammaturgo dell'uomo sociale, con l'obiettivo di «creare un nuovo umanesimo in cui tutti gli uomini potessero vivere liberamente, in cui tutti potessero unirsi all'interno delle grandi verità del Cristianesimo» (R. BRASIL, *Gil Vicente e o teatro moderno*, Lisboa, Editorial Minerva, 1965, p. 16). Il teatro vincenziano accompagnò la crisi del regno del re D. João III, che portò l'Inquisizione, la Compagnia di Gesù e l'ambiente austero e ipocrita «che lui stesso personifica nella figura di Frei Paço» (J. A. SARAIVA, *Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Portugália, 1963, p. 09), appartenente a una delle sue commedie, intitolata *Romagem de Agravados* (1533).

che ha introdotto il genere drammatico nei Paesi di lingua portoghese, nel Cinquecento.

In Júdice il ricorso al passato non è rivolto alla ricerca di una tradizione, ma di una risignificazione, attraverso una nuova configurazione, sia nella storia della letteratura portoghese sia mediante l'inserimento di elementi del teatro occidentale nel teatro portoghese. Come sostiene Figueira, non ci sono drammaturghi portoghesi contemporanei che possano essere paragonati ai celebri Gil Vicente, António José da Silva o Almeida Garrett, poiché il marchio della letteratura portoghese è incorporato non nella drammaturgia, ma in altri generi letterari, come dimostra l'opera di figure quali Camões (meglio conosciuto per la sua poesia epica), Eça de Queirós, Fernando Pessoa o, il Nobel, José Saramago.

Questa assenza di una tradizione teatrale in Portogallo ci fa pensare all'attuale situazione di invisibilità dei testi drammaturgici portoghesi. La critica teatrale Maria Helena Serôdio, presidente dell'Associazione Portoghese dei Critici Teatrali, rivela che la voce drammatica portoghese «non ha ancora acquisito il volume e la consistenza necessari per garantire il ruolo desiderato nella sfera creativa»⁵⁷. Alcune tra le cause scatenanti hanno a che fare con la storia politica della letteratura portoghese. Si pensi all'Inquisizione cattolica e all'uccisione in pubblico del drammaturgo settecentesco António José da Silva, o all'attuazione dello Stato Nuovo, nel secolo scorso, nel 1926, che censurava le manifestazioni artistiche d'avanguardia, arrivando a negare la pubblicazione di testi drammatici. Luiz Francisco Rebello⁵⁸, critico teatrale e storico portoghese, afferma che il salazarismo ha condizionato negativamente l'attività e la scrittura teatrali portoghesi. Tuttavia, si segnalano anche nomi rilevanti nella drammaturgia portoghese del secolo scorso, come Virgínia Vitorino e Hélder Prista Monteiro. Quest'ultimo era profondamente attratto dal teatro dell'assurdo di Ionesco e Beckett.

57 M. H. SERÔDIO, *A mais recente dramaturgia portuguesa, contextos e realizações*, «Discurso: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa», s/n (1997), pp. 25-37, p. 25.

58 In M. H. SERÔDIO, *A mais recente*.

Attualmente è attiva *Artisti Unidos*⁵⁹, una società impegnata nella scena drammaturgica portoghese contemporanea. Jorge Silva Melo, regista e fondatore di questo gruppo, ha promosso nuovi drammaturchi portoghesi attraverso messe in scena e letture, alcune delle quali confluite nell'edizione della collezione *Libretti di Teatro* e nella *Rivista degli Artisti Uniti*. Ad esempio, nel bicentenario della nascita di José Estevão, giornalista portoghese, il gruppo ha messo in scena *Il Peso delle Ragioni* (2009) di Júdice, al teatro di Aveiro. Inoltre, gli *Artisti Uniti* hanno pubblicato *Teatro* (2005) ancora di Júdice. Per ora, il teatro giudiceano riunisce sei spettacoli in tutto. Abbiamo qui scelto di occuparci solo dei primi due pezzi di Júdice, giacché il materiale è di difficile accesso, non ristampato o, semplicemente, fuori catalogo.

CONSIDERAZIONI FINALI

Per Figueira, i premi in denaro destinati alla drammaturgia in Portogallo sono intermittenti e mancano i candidati: «Come faranno questi premi a fare ciò che nessuno ha fatto in centocinquanta anni è impossibile saperlo. La velocità con cui tali concorsi si creano e si estinguono è tale che questo paragrafo perde la validità ogni semestre»⁶⁰. Oltre alla mancanza di risorse finanziarie per il mantenimento del teatro in Portogallo, sia fisico (cioè lo spazio stesso) che professionale (i pagamenti degli artisti), i critici incolpano l'incessante succedersi dei premi e dei concorrenti che vogliono mostrare le loro nuove opere drammaturgiche. Inoltre, è chiaro che l'accesso ai manoscritti teatrali è sempre meno frequente, limitandosi agli scaffali delle biblioteche. Il genere drammatico sembra essere nel limbo, e lo scopo di questo lavoro è di portarlo a galla, affinché l'importanza intellettuale di una delle più antiche culture occidentali, quella drammaturgica, non venga dimenticata. Riflettendo sulle opere teatrali di Júdice, insomma, si cerca di attenuare l'invisibilità che adombra i testi teatrali portoghesi contemporanei.

59 Si veda il sito web: <http://www.artistasunidos.pt/>.

60 J. L. FIGUEIRA, *Dramaturgia*, s/p.

Lidiana de Oliveira Barros
Universidade Federal do Ceará

Sangria la poesia
insorgente
di Luiza Romão

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97419.18

INTRODUZIONE

Audre Lorde¹ afferma che, per le donne, la poesia non è un lusso, ma è una necessità vitale. La poesia, quindi, crea il linguaggio per esprimere e registrare un'esigenza rivoluzionaria: l'affermazione della libertà.

Luiza Romão, questa libertà, la esprime in *Sangria*². La poetessa si propone di raccontare la storia del Brasile dal punto di vista di un utero. Si tratta di ventotto poesie e ventotto fotografie. In questo progetto poetico, i cicli economici del Paese si mescolano con i cicli biologici e le fasi dell'utero. Il testo si articola nelle sezioni: Genealogia, Scoperta, Sindrome premestruale, Taglio, Ovulazione e Mestruazioni; le poesie hanno per tema il corpo nella sua accezione fisica³, sociale e politica. Il corpo della poetessa, contenuto nel corpo del poema attraverso le fotografie di Sérgio Silva, ricorda ciò che Heloisa Buarque de Hollanda⁴ concepisce oggi come pensiero critico decoloniale: l'urgenza di recuperare le narrazioni ancestrali, decostruendo e ricostruendo il confronto pre e post-coloniale, nonché recuperando epistemologie taciute.

L'audace progetto di Luiza Romão fa parte delle narrazioni femministe che insistono nel riaffermare che il personale è politico⁵. Trasformando il suo corpo e la sua voce in performance, la poetessa rivisita la storia del Brasile, storia legittimata da un discorso egemonico ed eurocentrico.

- 1 A. LORDE, *Irmã outsider: ensaios e conferências*, São Paulo, Autêntica, 2019.
- 2 L. S. ROMÃO, *Sangria*, São Paulo, Edição do Autor, Selo do Burro, 2017.
- 3 È da notare che «l'elemento fondante scelto dalla poetessa per costruire questo percorso sarà l'organo forse più 'femminile' e anatomicamente denunciante di questa femminilità castrata: l'utero e i suoi principali processi fisiologici, ovulazione, mestruazione, gravidanza» (L. BORGES, *A odisseia mensal do sangue: a poesia artista/feminista em Sangria, de Luiza Romão*, *Revista Estudos Feministas*», 28, 1, (2020), p. 2).
- 4 H. B. HOLLANDA, *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2020.
- 5 L'espressione compare con Kate Millett, nell'opera *La politica del sesso* (1970). Con la rottura dei discorsi storicamente costruiti, che collocavano le donne all'interno dello spazio privato, esse iniziarono a svolgere un ruolo importante nella scrittura della storia, rivendicando il loro posto negli spazi pubblici.

Grada Kilomba, quando cita Bell Hooks in *Memórias da plantação*⁶, dice di essere un *soggetto* e non un *oggetto* della propria storia. In questo senso, diventa l'opposizione assoluta a ciò che il progetto coloniale ha predeterminato. La scrittura, dunque, emerge come atto politico. Con la sua poesia ribelle, Luíza Romão «fa sua la convinzione che la storia possa essere interrotta, appropriata e trasformata attraverso la pratica artistica e letteraria»⁷.

PARLANDO EM LÍNGUAS⁸: ROMPERE IL SILENZIO NELLA LEGITTIMA RIVOLTA

«Parliamo *em línguas*, come i fuorilegge e i pazzi» dice Gloria Anzaldúa⁹, in un testo pubblicato per la prima volta nel 1981. In tutto il testo l'autrice chicana esplora i rischi e i pericoli che la scrittura comporta. Lontana dagli occhi bianchi, l'autrice afferma che scrivere è l'atto di *creare anima* e indica le ragioni che l'hanno portata al processo di scrittura:

Perché devo mantenere vivo lo spirito della mia rivolta e anche me stessa. Perché il mondo che creo scrivendo compensa ciò che il mondo reale non mi dà. Scrivendo, metto ordine nel mondo, ci metto una maniglia in modo da non perderlo. Scrivo perché la vita non placa i miei appetiti e la mia fame. Scrivo per

6 G. KILOMBA, *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, Rio de Janeiro, Cobo-gó, 2019.

7 G. KILOMBA, *Memórias*, p. 27.

8 A proposito dell'espressione parlare "em línguas", occorre osservare che in *Atti 2* c'è un brano, in cui i diversi linguaggi vengono condivisi tra i fedeli come segno del battesimo dello Spirito Santo, elemento che simboleggia come dalla diversità nasca l'unità dello Spirito, il quale si serve di molteplici lingue come canale di comunicazione. Oggi le religioni evangeliche, soprattutto quelle di matrice neopentecostale, utilizzano questo episodio biblico per richiamare l'azione dello Spirito Santo rivolta agli individui che riescono a comunicare utilizzando il codice linguistico degli angeli. Esso, tuttavia, può suonare incomprensibile a chi non riesce a decifrare il sistema di comunicazione con il Divino. [Nota dei curatori].

9 G. ANZALDÚA, *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo*, «Revista Estudos Feministas», 8, 1 (2000), p. 229-236.

registrare ciò che gli altri cancellano quando parlo, per riscrivere storie scritte male su di me, su di te¹⁰.

Con una coscienza polivalente impressa su generi testuali ibridi¹¹ e registrazioni discorsive, Gloria Anzaldúa è stata una trasgressiva. La sua narrazione contesta una demarcazione dei confini e stabilisce uno *spazio in-between*, un confine, così come il suo luogo di enunciazione. In questo senso, è interessante notare che i rapporti di potere non sono solo intrinseci alle costruzioni delle identità femminili. Formano l'identità, personale e collettiva, di qualsiasi soggetto sottoposto alla dominazione e all'emarginazione. È interessante notare che il linguaggio rende praticabili le relazioni di potere, poiché attraversa questi individui e regola il loro ruolo nella società. È contro questa pratica discorsiva di dominio e oppressione, usata dalla cultura egemonica, che Gloria Anzaldúa si ribella.

La lettera aperta della scrittrice chicana si rifà al processo di resistenza seguito dalle donne in letteratura. Michelle Perrot¹² rileva che in molte società, l'invisibilità e il silenzio delle donne fanno parte dell'*ordine delle cose*. Nel corso della storia occidentale, poiché sono meno viste negli spazi pubblici, si parla poco di loro. Nei discorsi e nelle immagini, il più delle volte opera degli uomini, le donne sono rappresentate, immaginate, più che descritte o raccontate. Per quanto riguarda la produzione letteraria delle donne, la storica sostiene che l'accesso alla scrittura sia stato tardivo. Una scrittura sviluppata nella sfera privata

è una scrittura privata, anche intima, familiare, praticata di notte, nel silenzio della camera da letto, per rispondere alle lettere ricevute, tenere un diario e, eccezionalmente, raccontare la loro vita. Corrispondenza, diario intimo, autobiografia non sono generi specificamente femminili, ma diventano più adatti alle donne proprio per la loro natura privata¹³.

10 Idem, p. 232.

11 *Borderlands/La frontera: the new mestiza* mescola lettere, poesia, diario, autobiografia, discorso analitico, permea diverse lingue come inglese, spagnolo, dialetti indigeni.

12 M. PERROT, *Minha história das mulheres*, São Paulo, Contexto, 2007.

13 Idem, p. 28.

La lettera costituisce una sorta di socialità autorizzata, un dovere per le epistolografe in casa. Concepita come genere essenzialmente femminile, la corrispondenza assume una forma distanziata dall'amore, nella misura in cui diventa più conveniente e meno pericolosa di un appuntamento. Il diario, come la lettera, ha permesso, per la prima volta, alle donne di parlare di sé, di rompere il silenzio. È importante sottolineare che solo alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX secolo, il diario ha acquisito le caratteristiche che ha oggi. Testi soggettivi, permeati di riflessioni e sentimenti, alla ricerca di un'identità:

Questi vari tipi di scritti sono infinitamente preziosi perché consentono l'affermazione di un 'io'. È grazie a loro che si ascolta l' 'io', la voce delle donne. Voce a tono più basso, ma di donne istruite, o almeno che hanno accesso alla scrittura. E i cui ruoli, del resto, sono stati preservati¹⁴.

Il percorso seguito da Michelle Perrot ci porta a punti importanti per comprendere il silenzio delle donne nella storiografia letteraria. Fino ad allora il soggetto femminile era conosciuto solo dall'immaginario maschile. Si accede attraverso discorsi che stabilivano regole su come le donne dovessero comportarsi e cosa dovessero dire. Solo dalle lettere e dai diari, scritti in modo privato e intimo, le donne hanno potuto dare uno sguardo a sé stesse, alla propria vita e alla propria memoria. Anche così si manifesta questa voce *minore*, riservata alle *donne istruite*, con accesso all'istruzione formale.

All'inizio del XX secolo, Virginia Woolf sentiva che le donne avevano bisogno di un tetto tutto loro e di un po' di reddito per poter scrivere. Gloria Anzaldúa, anni dopo, contesta la visione borghese di Woolf:

Dimentica la camera da letto: scrivi in cucina, chiuditi a chiave in bagno. Scrivi sull'autobus o in coda alla Previdenza Sociale, al lavoro o durante i pasti, prima di andare a letto o al risveglio. [...]. Non indugiare sulla macchina da scrivere a meno che tu non sia sana o non abbia uno sponsor: potresti anche non possedere una macchina da scrivere. Mentre lavi il pavimento o i vestiti, ascolta le parole che risuonano nel tuo corpo. Quando sei

14 Idem, p. 30.

depressa, arrabbiata, ferita, quando sei posseduta da compassione e amore. Quando non c'è altra via d'uscita che scrivere¹⁵.

Non più viste da una prospettiva essenzialista, oggi le donne possono affermare la loro resistenza all'oppressione strutturale del patriarcato. Con la problematizzazione dei generi, così diffusa negli studi di Judith Butler, l'essere-donna raggiunge una pluralità. All'interno di una visione plurale e diversificata, il femminile si costruisce all'incrocio con altre esperienze sociali. Esperienze che non rientrano più in un discorso omogeneo, universale.

Le *escrivivências* di Conceição Evaristo, pubblicate in *Becos da memória*¹⁶ ad esempio, ci portano a pensare a questo inserimento del corpo, della condizione e dell'esperienza nelle narrazioni femminili. Evaristo afferma di aver imparato a raccontare storie da sua madre e sua nonna. Una scrittura concepita, dunque, come risultato di un'opera di trasmissione orale. In seconda battuta, tematizza il ruolo della scuola nella trasposizione dall'orale allo scritto nelle sue narrazioni:

Maria-Nova guardò di nuovo l'insegnante e la classe. Era una Storia molto grande! Una storia viva che nasceva dalle persone, da oggi, da adesso. Era diverso dal leggere quel testo. Si sedette e, per la prima volta, le venne un pensiero: forse un giorno avrebbe scritto questa storia? Forse avrebbe messo su carta ciò che è stato scritto, scolpito e inciso nel suo corpo, nella sua anima, nella sua mente¹⁷.

La storia del passato della schiavitù brasiliana, insegnata a Maria-Nova a scuola, non era la stessa che viveva lei, quella che era "incastonata" nella sua pelle. Il pensiero del personaggio di scrivere una storia 'viva' consiste nel risignificare la percezione stessa della scrittura, rompendo con la frammentazione stabilita tra il tempo della narrazione e il tempo dell'esperienza.

15 G. ANZALDÚA, *Falando em línguas*, p. 233.

16 C. EVARISTO, *Becos da memória*, Rio de Janeiro, Pallas, 2017.

17 *Idem*, p. 150-151.

Eurídice Figueiredo¹⁸ afferma che le donne che scrivono nel Ventunesimo secolo hanno una memoria diversa da quella trasmessa dagli uomini, dato che riportano un'esperienza di soggezione all'ordine patriarcale che è tutt'altro che finita. È in questo tono memorialistico, intriso di oralità, che arriva a noi il flusso della *Sangria* di Luiza Romão. Un «lavoro artistico che utilizza principalmente l'organismo/corpo della donna, *luogo* per eccellenza della manifestazione e della creazione di questa nuova generazione femminista»¹⁹, come avverte la prefazione di Heloisa Buarque de Hollanda.

DALLA POESIA PARLATA ALLA SANGRIA

La traiettoria della poetessa e attrice Luiza Romão è non può essere dissociata da quella delle serate letterarie e degli *slams*²⁰. La poesia parlata, come ricorda Mel Duarte, nella presentazione dell'antologia *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* non è altro che un patrimonio culturale. L'oralità era uno strumento ampiamente utilizzato per mantenere vivi costumi e credenze. Dalla Gracia Antica ai trovatori provenzali e ai *griots*. Da allora è stata inserita in diversi movimenti: dalla poesia urbana dei *beatniks* ai movimenti sociali nordamericani, fino alle serate letterarie e, oggi, agli *slams*.

È a questa tradizione della *spoken word*, dell'oralità, che si lega la poesia di Luiza Romão. Con un linguaggio ritmico ancorato alla performance, la poetessa si afferma nella sua professione

18 E. FIGUEIREDO, *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013.

19 L. S. ROMÃO, *Sangria*, prefazione.

20 Parola scaturita dal *poetry slam* (battaglia di *poesia*) iniziata negli anni 1980, a Chicago, negli Stati Uniti, con il poeta Marc Smith, ma è per mano di una donna, Roberta Estrela D'Alva, che il movimento è arrivato in Brasile, precisamente nella città di São Paulo, nel 2008. Roberta, insieme al collettivo *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, ha creato il primo *slam* brasiliano: *ZAPI Zona Autônoma da palavra*. (M. DUARTE, *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, San Paolo, Editora Planeta, 2019, p. 10).

di corpo, voce e scrittura. La sua opera si muove tra pubblicazioni stampate e videopoesie.

Publicato in edizione bilingue, in portoghese e spagnolo²¹, *Sangria/ Sangría* ha il formato grafico di un calendario. Ogni poesia è illustrata con una fotografia che mette a fuoco parti del corpo della poetessa in bianco e nero. Alle fotografie si sovrappone un intervento, realizzato mediante ricamo (tecnica tradizionalmente domestica e uno dei dispositivi attribuiti alla costruzione socioculturale del femminile) in filo rosso e oggetti metallici (catene, chiodi, chiavi, lucchetti, posate, specchi). Le immagini del corpo in bianco e nero acquisiscono una nuova prospettiva da questi interventi. I simboli esercitano le violenze su un corpo come territorio delimitato ed esplorato.

Il libro non è impaginato, con l'intenzione di localizzare ogni poesia nella disposizione dei giorni che si riferiscono al ciclo mestruale. Con ventotto poesie e ventotto fotografie, l'opera è divisa in cinque capitoli dai rispettivi titoli: *Genealogia*, *Scoperta*, *Sindrome premestruale*, *Taglio* e *Ovulazione*. Il testo è concepito al confine tra letteratura e arti visive. Come accade per ogni linguaggio, l'opera ha altre istanze espressive. Mediante la partecipazione di un collettivo di ventotto artiste donne che hanno recitato le poesie, il libro è diventato un lungometraggio²²: il film è già stato premiato in numerosi festival di cinema e performance in Brasile e in altri paesi dell'America Latina²³.

Luciana Borges richiama l'attenzione sul libro come manifestazione di ciò che è stato recentemente concettualizzato come *artivismo* in letteratura, «opere in cui l'arte è alleata a un'agenda da porre in evidenza, senza che si perda di vista il lavoro estetico necessario alla

21 Tradotto da Martina Altaef.

22 Il film è disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=OzfcxgQ-Hy4&t=243s&ab_channel=LuizaRom%C3%A3o.

23 Premi ricevuti per *Sangria*, il film (2019): Miglior Lungometraggio Sperimentale alla Città del Messico International Film Festival (2018) e al FICMARC – Caribbean Sea International Film Festival (2019); Menzione Speciale al Festival Internacional de Cine Politico – Argentina (2018); ha partecipato alla Selezione Ufficiale del Festival Internacional de Cine de Bayamón – Porto Rico (2018).

produzione artistica»²⁴. L'opera denuncia, nelle sue ventotto poesie, il patriarcato che governa i rapporti di genere, dal processo di colonizzazione ai fatti che hanno plasmato la recente storia politica del Brasile:

DIA 1. NOME COMPLETO

[...]

eu queria escrever a palavra brasil
mas a caneta
num ato de legítima revolta
feito quem se cansa
de narrar sempre a mesma trajetória
me disse "PARA
e VOLTA
pro começo da frase
do livro
da história
volta pra cabral e as cruzes lusitanas
e se pergunte
DA ONDE VEM ESSE NOME?"
Palavra-mercadoria
Brasil

PAU-BRASIL

o pau-branco hegemônico
enfiado à torto e à direto
suposto direito²⁵

Nella poesia, il titolo e i versi in maiuscolo si riferiscono all'urlo. Secondo Chevalier e Gheerbrant: «Un grido uccide, un altro conferma la vita. Arma persuasiva o dissuasiva, il grido salva o annienta»²⁶. Inizia

24 L. BORGES, *A odisseia mensal do sangue: a poesia artista/feminista em Sangria*, de Luiza Romão, «Revista Estudos Feministas», 28, 1, (2020), p. 3.

25 L. S. ROMÃO, *Sangria*, s.i.p. ("[...] Volevo scrivere la parola brasil / ma la penna / in un atto di legittima rivolta / di chi si stanca / di raccontare sempre la stessa traiettoria/ mi ha detto "FERMATI / E TORNA" / all'inizio della frase/ dal libro / della storia / torna a cabral e alle croci lusitane / e domandati / DA DOVE VIENE QUESTO NOME? / parola-merce / Brasile / PAU-BRASIL / il palo bianco egemonico / messo a torto o a ragione / supposto diritto"; la traduzione, come anche nel caso degli altri stralci di *Sangria*, è dei curatori del presente volume). Data la notevole carica espressiva dei versi di Luiza Romão, i curatori del presente volume hanno pensato di tradurre in Italiano i brani citati.

26 J. CHEVALIER; A. GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, p. 479.

così la *Genealogia* in *Sangria*. L'immagine del poeta in posizione fetale è delineata da catene e tratteggiata in linea rossa, profilando la forma della carta geografica del Brasile. Sul suo corpo, il ricamo dell'acronimo BR in rosso è simile ai segni che vengono fatti sugli animali, con un ferro rovente. Un corpo delimitato, un utero come territorio politico.

Silvia Frederici in *O calibã e a bruxa*, ci mostra come il movimento di caccia alle streghe nel periodo medievale sia stato essenziale per il consolidamento del capitalismo e come questi ideali si riflettano nel presente.

La caccia alle streghe è stata, quindi, una guerra contro le donne; è stato un tentativo coordinato di degradarle, demonizzarle e distruggere il loro potere sociale. Allo stesso tempo, è proprio nelle camere di tortura e nei falò che si forgiavano gli ideali borghesi di femminilità e domesticità²⁷.

In questo senso, il modello di accumulazione capitalistica e, di conseguenza, l'ascesa della borghesia hanno trasformato l'utero in territorio politico, esercitando un movimento simile a quello della colonizzazione che ha sfruttato e oppresso tanti popoli.

«A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO/ matas virgens/ virgens mortas/ A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO»²⁸. I versi ci rimandano al romanzo *Iracema*, di José de Alencar. Iracema, la vergine dalle labbra di miele, soggiogata e trascurata dal colonizzatore, muore sola, lentamente. Tuttavia, prima di morire, garantisce un figlio al guerriero bianco. Moacir, figlio del dolore, simbolo di una nuova razza. In *Sangria*, la voce lirica intona:

27 S. FREDERICI, *O calibã e a bruxa*, São Paulo, Elefante, 2019, p. 334.

28 L. S. ROMÃO, *Sangria*, s.i.p. ("LA COLONIZZAZIONE È COMINCIATA DALL'UTERO / terre vergini / vergini morte / LA COLONIZZAZIONE È STATA UNO STUPRO").

DIA 2. DATA DE NASCIMENTO

um país nasceu
não de parto
nem de partida
mas na chegada
enviado da corte
fruto de cortes
fundos na pele
sempre “mestiça”

um país nasceu
foi de cesárea
enviado dos césares
lusitanos caídos
tempos idos
minas não mais

um país nasceu e já engatinha
cedo engatilha
o tiro certo
de quem corre
antes de andar

um país nasceu
da perna direita
ausente a esquerda
do menino-saci²⁹

(o capuz
antes vermelho
agora não serve
apenas ordena)

um país nasceu no futuro
promessa de vida
dívida eterna
em lista de espera

29 Saci-Pererê Saci è un personaggio del folklore brasiliano, caratterizzato come un essere mitologico che ridicolizza persone malvagie. È un uomo nero, con una gamba sola, che fuma la pipa e indossa un berretto rosso. Nelle leggende può essere raffigurato come un individuo di un metro di altezza fino a tre metri, a seconda della versione del mito.

um país nasceria outro
sempre possível
quase concreto
na instância de vir

um país nasceu
mas 'inda hoje
mais que século vinte
pra cada germen de insurreição
uma pílula
do dia seguinte³⁰

In *Genealogia*, le poesie rivelano l'albero genealogico del Brasile in versi. Antenati segnati da una violenza strutturale, i cui effetti durano fino ad oggi. Una società patriarcale in nome proprio (*pau-brasil*), ma che, in contrasto, nega la responsabilità paterna e soggioga le ragazze madri. Nei versi sopra, la poetessa sottolinea anche l'importanza delle insurrezioni, delle lotte, nella nostra genealogia. Un futuro interrotto da colpi di stato o dalle *pillole del giorno dopo*, una gravidanza improbabile.

Nel corso di *Scoperta*, le donne sono trattate come un oggetto pubblico, accessibile e disposte a obbedire a tutti, soddisfacendo i desideri di tutti tranne i loro. Essere come tutti vorrebbero che loro fossero, ma in nessun caso come le donne avrebbero voluto essere davvero. La poesia *Giorno 9. 1° mestruazione* fa risalire questo evento come qualcosa di essenziale e imposto alla figura della donna. L'io lirico si contrappone al senso comune opprimente che fonda l'idea che la prima mestruazione, qualcosa di totalmente fisico e corporeo, definisca ciò che viene comunemente definito come *diventare ragazza, diventare donna*.

30 Idem, s.i.p. ("è nato un paese / non di parto / né di partenza / ma all'arrivo / inviato dalla corte / frutto di tagli / fondi sulla pelle / sempre 'meticcica' // è nato un paese / da un cesareo / mandato dai cesari / lusitani caduti / tempi sperduti / miniere non più // è nato un paese e già gattona / subito ingrana / il colpo giusto / di chi corre / prima di camminare // è nato un paese / con la gamba destra / senza la sinistra / del ragazzo-saci (il berretto prima rosso / ora non serve / dà solo ordini // un paese è nato nel futuro / promessa di vita / debito eterno / in lista di attesa // un paese nescerebbe altro / sempre possibile / quasi concreto / nella necessità di tornare // è nato un paese / però ancora oggi / più che ventesimo secolo / per ogni germe di insurrezione / una pillola / del giorno dopo").

DIA 9. 1ª MENSTRUÇÃO

então vieram os modos
as modas os modos
de cruzar os pés
maquiar a boca
calar palavra
“mocinha diz sempre pelo avesso
faz ciúmes esconde o jogo
olhar oblíquo atrás do moço”
(nem ouço, ousou)

“conselho dobrado no sutiã
santo virado pra baixo”

pra mocinha não levo jeito
falta mão
sou seios livres
sem fotodepilação

dos saltos
só conheço os que fazem voar
tenho fúria muita
e infâmia sem pesar

quando virei mocinha
me queriam abas
patas-fincadas
mas sou ave rapina
do anjo
roubei as asas³¹.

Síndrome premestruale è la tensione che precede l'urlo nel *Ta-glio*. Nel diciottesimo giorno abbiamo la *nausea*: decoremos / a fala é inerente a todos os animais / a capacidade de escuta, não / (isso poderia ser uma tese de doutorado / mas escrevo melhor cartazes de

31 Idem, s.i.p. (“poi sono arrivati i tampax / le mode i modi / di incrociare i piedi / truccarsi la bocca / trattenere la parola / ‘una donna si esprime sempre al contrario / ingelosisce nasconde il gioco/ sguardo obliquo alle spalle dell'uomo’ / (neppure ascolto, oso) // ‘consigli infilati nel reggiseno / santo a faccia in giù’ // della donna non ho i requisiti / non ne ho l’abilità / sono per il seno libero / senza fotodepilazione // i tacchi, // conosco solo quelli che fanno volare / ho molta furia / e infamia senza rimpianto // quando sono diventata una donna / mi volevano in ordine / senza grilli per la testa / ma io sono un uccello di rapina / all’angelo / ho rubato le ali”).

rua)»³². I versi esprimono le azioni contro l'*impeachment* della prima donna rieletta a presiedere il Brasile. Il soggetto poetico esprime il suo senso di nausea: «tentei vomitar / mas faltou convicção/ até para indigestão é preciso habilidade»³³.

La *Corte* ritrae il processo di *impeachment* della presidentessa Dilma Rousseff. Le poesie prendono forma in quattro pillole, la terza pillola simboleggia esattamente un momento che è stato segnato nella storia del Congresso Nazionale e del Brasile:

PÍLULA 3 (DIA 18 DE ABRIL DE 2016)

“No dia seguinte à aprovação do impeachment, Dilma se diz injustiçada”
(*Jornal Nacional*)³⁴

“Temporada de 2016 da Fórmula1 está com número altíssimo de ultrapassagens”
(*Jornal Nacional*)

(não não pelos filhos de registro sem pai
não pelos ais das filhas sem paz
nem plas pás
que cedo enterram
crianças sem-terra
vítimas de guerra
mas pela minha família
modelo triunfante
pai, mãe, filhos (e amante) ³⁵.

32 Idem, s.i.p. (“memorizziamo / il discorso riguarda tutti gli animali / la capacità di ascoltare, no / (la cosa potrebbe essere oggetto di una tesi di dottorato / ma scrivo meglio i manifesti da affiggere in strada”)

33 Idem, s.i.p. (“ho provato a vomitare / senza crederci / persino per l'indigestione serve abilità”).

34 Il *Jornal Nacional* (in portoghese) è il telegiornale più seguito della televisione brasiliana.

35 Idem, s.i.p. (“Il giorno dopo l'approvazione dell'impeachment, Dilma dice di aver subito un torto” // (Giornale Nazionale) // La stagione 2016 di Formula1 ha un altissimo numero di sorpassi” // (Giornale Nazionale) // (no non per i figli di N. N. / non per i guai delle figlie senza pace / nemmeno per le pale / che seppelliscono presto / bambini 'sem terra' / vittime di guerra / ma per la mia famiglia / modello trionfante / padre, madre, figli (e amante).

La poetessa ironizza e ripudia le giustificazioni fornite da deputate e deputati che hanno votato a favore dell'uscita di scena della presidente: «por deus / o branco de longas barbas / que investe dinheiro e usa farda / pela minha esposa caviar / bela, recatada e dólar»³⁶. Il discorso gira intorno all'ideale di donna, di moglie, che contribuisce a mantenere l'immagine del padre di famiglia. Un'immagine ampiamente utilizzata nelle campagne politiche. Il soggetto poetico rifiuta il discorso e intona la resistenza: «(mas não engrossamos esse molho / resistênciam sem medo / somos a história à contrapelo)»³⁷.

CONSIDERAZIONI FINALI

Sangria è un progetto audace in quanto dialoga con altri linguaggi: l'audiovisivo, la performance. È una poesia che trae la sua forza estetica da possibili incroci, come annuncia Heloisa Buarque de Hollanda nella prefazione del libro, una poetica che segna «l'intrepido passaggio dalla lirica all'aspra oralità, dal ciclico al mosaico, dalla parola al movimento, dalla parola all'immagine»³⁸.

La poesia di Luiza Romão è audace e insorge perché rompe con il pensiero cristallizzato sulle donne. Trasfigurata, la poetessa si impadronisce del proprio corpo e diventa soggetto della propria storia. È una poesia che risuona nelle serate letterarie, nelle amache, nelle strade.

La poetessa si avvicina a Gloria Anzaldúa quando va contro la pratica discorsiva che domina e opprime, usata dalla cultura egemonica, e inoltre la poetessa decostruisce «gli effetti della colonialità del potere, della conoscenza e dell'essere attraversati dalla colonialità di

36 Idem, s.i.p. ("per dio / il bianco delle lunghe barbe / che investe denaro e usa l'uniforme / per mia moglie caviale / tutta bellezza, discrezione e dollaro").

37 Idem, s.i.p. ("ma non ispessiamo questo sugo / resistenza senza paura / siamo la storia in contropelo").

38 Idem, s.i.p.

genere nelle nostre soggettività»³⁹, processi che provocano crepe e frequenze morte che ci rendono impossibile abitare il corpo in tutta la sua estensione e potenza di vita. Julia Klien afferma:

Nella nuovissima generazione di poeti, i riflessi di un femminismo inespresso e di un femminismo attivista si confrontano, si avvicinano e si allontanano. La nuova onda abbraccia anche, per la prima volta, diversi schemi poetici. La poesia scritta, più 'letteraria', ora convive con la poesia parlata, più apertamente attivista [...] Una produzione poetica che non si limita alle tecniche di lettura delle serate letterarie, abbracciando ora linguaggi del corpo, performativi sonori⁴⁰.

In tal senso, Luiza Romão fa parte di questa generazione di poeti responsabili di una "insurrezione della voce" nella scena letteraria brasiliana. Una generazione interessata alla visibilità della poesia prodotta dalle donne, impegnata nella ricerca della propria dizione e libertà di espressione.

39 M. LUGONES, *Hacia un feminismo descolonial*, «La manzana de la discordia», 6, 2, (2011), p. 105-119.

40 J. KLEIN, *Na poesia in Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*, a cura di H. B. HOLLANDA, São Paulo, Companhia das Letras, 2019, pp. 105-137, p.108.

www.pimentacultural.com

Equador
Equatore

Letture
e contrappunto
Letterature
in dialogo

Leituras
e contraponto
Literaturas
em diálogo



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

