



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXII, 2

Jorge de Sena, cent'anni di eresia

Numero tematico a cura di Vincenzo Arsillo

*In memoria di António Fournier*



UniorPress

2020



ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
**ANNALI**  
SEZIONE ROMANZA

---

*Direttore:* Augusto Guarino

*Comitato scientifico:* Rafael Alarcón Sierra, Rafael Argullol Murgadas,  
Maria Teresa Cabré, Jesús Cañas Murillo, Anne J. Cruz,  
Giovanni Battista De Cesare, Nancy Delhalle,  
Javier De Santiago-Guervós, Catalina Fuentes Rodríguez,  
Claudio Fogu, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato,  
Marco Modenesi, Roberta Morosini, Marta Petreu,

Amedeo Quondam, Ion Pop, Encarnación Sanchez García, Dominique Rabaté,  
Augustín Redondo, Gilles Siouffi, Juan Varela-Portas Orduña,  
Claudio Vicentini, Marx William, Maria Teresa Zanolà

*Comitato di redazione:* Vincenzo Arsillo, Guido Maria Cappelli,  
Federico Corradi, Francesca De Cesare, Paola Gorla, Lorenzo Mango,  
Salvatore Luongo, Carlo Vecce, Germana Volpe

*Segreteria:* Jana Altmanova, Giovanni Raimondo Rotiroti

---

LXII, 2

Luglio 2020

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: [annaliromanza@unior.it](mailto:annaliromanza@unior.it).

Edizione digitale in accesso aperto:

<http://www.annaliromanza.unior.it>

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**UniorPress**

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXII, 2

*Jorge de Sena, cent'anni di eresia*

Numero tematico a cura di Vincenzo Arsillo

*In memoria di António Fournier*



UniorPress

2020



## INDICE

<i>Introduzione</i> a cura di Vincenzo Arsillo e Michele Bernardini	7
SAGGI	
Valeria Tocco, <i>La poesia metasemantica di Jorge de Sena</i>	13
Anna Cerbo, <i>Jorge de Sena critico e traduttore della poesia filosofica di Bruno e di Campanella</i>	31
Guia M. Boni, <i>Sinais de Fogo: il romanzo di un poeta</i>	45
Ettore Finazzi-Agrò, <i>Jorge de Sena e C.ia eterodossa</i>	59
Francesco Morleo, <i>Noções de linguística: Jorge de Sena e la lingua portoghese</i>	69
Maria da Graça Gomes de Pina, <i>I poeti del Minotauro: Jorge de Sena &amp; Sophia de Mello Breyner</i>	87
Daniela Stegagno, <i>Jorge e Eduardo: camaradas de letras</i>	105
Francesca De Rosa, <i>Jorge de Sena a Ilha de Moçambique: altri margini per la cultura della lingua</i>	123
Elaine Santos dos Reis, <i>Liberdade sem medo: Jorge de Sena e a fase brasileira</i>	135
Vincenzo Barca, <i>A lezione di tolleranza: tradurre Jorge de Sena</i>	143
VARIA	
Roberto Mulinacci, <i>Lingua portoghese e cittadinanza in Brasile. Un'agenda per il XXI secolo</i>	157
Vincenzo Arsillo, <i>Lo specchio del silenzio. La storia come essai in José Cardoso Pires</i>	189
RECENSIONI	
Germana Volpe, <i>Declinazioni del mito nella narrativa di Rafael Argullol (1981-1989)</i> , Pisa, Edizioni ETS, 2020, 170 pp. (Giovanni Battista De Cesare)	203
Felice Gambin, <i>Segni della memoria. Disegnare la Guerra civile spagnola. Con interviste a Antonio Altarriba, Lorena Canottiere, Vittorio Giardino, Paco Roca e Alfonso Zapico</i> , Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, 231 pp. (Ivana Calceglia)	207

- Ugo Piscopo, *Lit all'incanto, dramma satiresco in quattro quadri*, Castiglione di Sicilia, Il Convivio Editore, 2018, 79 pp. (Elena Candela) 213
- José Luis Bernal Salgado, Antonio Sáez Delgado (eds.), *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*, Madrid, Instituto Cervantes, 2019, 476 pp. (Guadalupe Nieto Caballero) 223
- Marcello Strommillo, *Il viaggio dell'alba. Storia di Giambattista e dei suoi amici*, Viareggio, Giovane Holden Edizioni, coll. "Battitore libero", 2020, 190 pp. (Teresa Bifulco) 231
- Jana Altmanova, Silvia Domenica Zollo (éds.), *La néologie à l'ère de l'informatique et de la révolution numérique*, Neologica. Revue internationale de néologie, n. 13, Paris, Classiques Garnier, 2019, 256 pp. (Carolina Iazzetta) 237



VINCENZO ARSILLO e MICHELE BERNARDINI  
Università di Napoli L'Orientale  
varsillo@unior.it - mbernardini@unior.it

## ORIENTI E OCCIDENTI, VERSO UN COMUNE SENTIRE

Questa presentazione scritta a “quattro mani” del volume contenente gli atti del convegno *Jorge de Sena: cent'anni di eresia*, tenutosi tra il 2 e il 3 dicembre del 2019, è il risultato di uno spirito di collaborazione sereno e produttivo: quel genere di amichevole scambio che ha il puro scopo di proporre un confronto e di permettere di imparare. Il convegno si è tenuto nella Sala delle Conferenze del Dipartimento Asia, Africa e Mediterraneo, sita nel Palazzo Corigliano, e nella sede del Rettorato a Palazzo Du Mesnil, producendo un notevole interesse anche in colleghi lontani dalla lusitanistica, soggetto primario dell'incontro. Ne è emersa la piacevole sensazione di una condivisione di contenuti abbastanza universali che vanno al di là delle aride formule di certa comparatistica troppo accademica e di maniera. In quelle due giornate si è concretizzato uno spirito di collaborazione e di “comune sentire”, che ha permesso poi una riflessione aperta sull'opera multiforme di Jorge de Sena (1919-1978) e sul suo riverbero creativo, intellettuale, poetico.

Nel mio caso (ovvero di Michele Bernardini, ufficialmente già direttore del Dipartimento Asia, Africa e Mediterraneo, ma principalmente studioso della lingua e della letteratura persiana), il convegno è stato un'occasione per tornare sulla traduzione realizzata da Jorge de Sena di alcune quartine di 'Omar Khayyâm, uno dei poeti più celebrati della Persia medievale, noto in Europa come campione di uno spirito disincantato e scettico, se non ateo, grazie a una deformante traduzione in inglese. Autore di tale traduzione fu Edward Fitzgerald (nato nel 1809 e morto nel 1883) che lavorò su un manoscritto, conservato presso la Bodleian Library, di provenienza indiana, risalente al 1460-1461, ossia posteriore di oltre tre secoli e mezzo alla morte di Khayyâm, avvenuta nel 1126.

Fortemente improntato allo spirito del suo tempo, il Khayyâm di Fitzgerald appare profondamente condizionato da un'impostazione univoca

della concezione del poeta, come lo vedeva il traduttore che era un appassionato di mistica persiana e aveva già tradotto varie opere di autori spiritualmente ispirati come il celebre e tardo Jâmi. Fitzgerald traghettava in questa mistica fumosa, idee di *débauche* che, in un mondo come quello vittoriano, soddisfacevano necessità di trasgressione letteraria e comportamentale, usando un forte tenore esotico, ideale per dire anche l'indicibile. Il successo del Khayyâm di Fitzgerald fu immenso: nacque presto dei club dedicati al poeta persiano, e diversi artisti si cimentarono nelle illustrazioni delle *robâ' iyyât* (ovvero le quartine), in cui era spesso ravvisabile una certa semplicioneria artistica, vagamente echeggiante William Blake, ma destinate a un pubblico decisamente più esteso e meno raffinato. È certo il caso dell'illustratore Edmund Sullivan che rendeva il vino khayyamiano un elemento molto materiale e parimenti la dominante licenziosità che si pretendeva insita nei testi. Una versione semplicistica in cui da un lato si poteva scorgere l'eco lontana del *Paradiso perduto* di Milton, per i suoi tratti più cosmici e assoluti, e dall'altro magari esotismi dell'epoca come quelli di Thomas Moore autore dello straordinario romanzo *Lalla Rookh* nel quale compariva la storia del "Profeta velato del Khorasan". Il successo delle traduzioni di Fitzgerald, val la pena di dirlo fu immenso, non mancarono le satire dell'opera, basti pensare a un *The Rubaiyat of Omar Cayenne* di Gellert Burgess che additava il traduttore di Khayyâm come qualcuno che aveva saputo arricchirsi grazie alla sua astuzia letteraria. Così come si potrebbe ricordare alcune versioni cinematografiche del XX secolo, fino a quella più improbabile in cui la prosperosa Yima Sumac era protagonista degli amori di Khayyâm in una pellicola decisamente di seconda classe apparsa anche in Italia.

Venendo al Portogallo, confesso subito di non essere un grande esperto, come è ovvio, ma prima di arrivare a Jorge de Sena, dirò che ero già rimasto molto colpito dall'attenzione straordinaria di Fernando Pessoa per questo autore. Utilizzando l'eteronimo Bernardo Soares, Pessoa introduceva un complesso quanto cervellotico ritorno di Khayyâm alle sue origini letterarie; un ritorno non dettato da conoscenze che Pessoa stesso non poteva avere, quanto da un'attenzione filosofica molto particolare per l'opera che s'inserisce nel quadro più generale della creazione pessoana.

Certamente ricavata dalla versione di Fitzgerald, la versione di Pessoa anticipava quella di Jorge de Sena che a sua volta traduceva una

ventina di quartine delle centinaia riconosciute come autentiche dai vari editori e traduttori dal persiano dell'opera. Jorge de Sena cercava di approfondire il tema dell'assoluto khayyamiano, andando ben oltre le parole dell'autore stesso per ribadire da un lato l'universalità fatalistica del messaggio originario, dall'altro introducendo quei concetti di filosofia pratica ed epicureismo cari a Pessoa. Ricavando le sue quartine da Fitzgerald, Jorge de Sena non poteva non rimanere incastrato nei meccanismi di quella traduzione d'epoca vittoriana, ma la sua versione di poche odi costituiva un'autentica riscrittura con una lettura di straordinaria chiarezza e forse con un distacco deciso anche dalla concettuosità delle versioni dell'illustre predecessore lusitano. Decisamente degna di essere presa in considerazione questa versione moderna rivelava a pieno l'acuta personalità del letterato portoghese, il quale più che innamorarsi di una figura iper-celebrata, restituiva una sua propria creatura sobriamente intellettuale al pari dell'intera sua opera. Una lettura laica e profonda che in fondo finiva col restituire a Khayyâm alcune delle sue caratteristiche più genuine che proprio le elucubrazioni posteriori gli avevano sottratto.

\*\*\*

In apertura si accennava al luminoso riverbero dell'opera seniana; a quel riverbero ritrovato poi, seppure in momenti delicati e finali, attraverso l'affettuosa partecipazione, anche se nella distanza, di António Fournier, docente prima presso l'Università di Pisa e poi presso quella di Torino, ricercatore e traduttore dei mondi portoghese e italiano. A lui, scomparso prematuramente, alla sua memoria e alla sua presenza, è dedicato questo numero monografico della Rivista.



SAGGI





VALERIA TOCCO  
Università degli Studi di Pisa  
valeria.tocco@unipi.it

## LA POESIA METASEMANTICA DI JORGE DE SENA

### Riassunto

Negli anni Sessanta, Jorge de Sena si cimenta nella composizione di alcune poesie in lingua immaginaria, la quale, tuttavia, mantiene somiglianza morfologica con la lingua portoghese. Questo contributo è dedicato alla riflessione sui *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena* (elaborati nel 1961, e pubblicati nel 1962 e 1963) quale prodotto di un clima epocale neo-avanguardista, che fa del *trompe l'œil* linguistico un baluardo contro il linguaggio "stento e scolorato" del mondo del dopoguerra, di cui le più note realizzazioni sono le poesie metasemantiche raccolte nelle *Fãnfole* di Fosco Maraini.

### Abstract

In the Sixties, Jorge de Sena tests himself composing some poems in an imaginary language, which, however, maintains morphological similarity with Portuguese. This contribution is dedicated to the reflection on the *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena* (elaborated in 1961, and published in 1962 and 1963) as a product of a neo-avant-garde epoch-making climate, which makes linguistic *trompe l'œil* a bulwark against the "poor and discoloured" language of the post-war world, of which the best known creations are the metasemantic poems collected in Fosco Maraini's *Fãnfole*.

Somehow it seems to fill my head  
with ideas – only I don't exactly know  
what they are!  
L. Carroll, *Through the looking glass*, 1871

Nota o Autor: Todos estes livros devem  
ser lidos pelo menos duas vezes pròs muito inteligentes  
e daqui pra baixo é sempre a dobrar  
J. de Almada Negreiros

Tra la vasta e plurimodale produzione letteraria di Jorge de Sena, si trovano alcune composizioni iscrivibili nell'ampio coacervo della sperimentazione e della reinvenzione linguistica, che, a cavallo degli anni Sessanta del secolo passato, un certo filone della neo-avanguardia proponeva come opposizione alle codifiche convenzionali del mondo borghese, come mimesi del processo primigenio della nascita della parola, come nuova maniera verbovisuale di reinterpretare il mondo, come denuncia

contro la mercificazione della parola e come demistificazione dell'idea tranquillizzante dell'esistenza di un linguaggio neutrale e trasparente.

Mi riferisco, in particolare, ai *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, i quali, nella loro collocazione definitiva, si configurano come parte finale e addenda alla raccolta *Metamorfoses* (1963)<sup>1</sup>, chiudendo, dunque, un percorso condotto attraverso modulazioni prossime all'eccfrasis, come "pretexto de meditação poética"<sup>2</sup>. "Supra-metamorfoses", come lo stesso poeta li ha definiti nella postfazione al volume<sup>3</sup>, questi quattro sonetti manifestano un "discurso lírico que se pauta na não-discursividade verbal da música"<sup>4</sup>, attraverso tanto "sons sugestivos de palavras como sugestões visuais"<sup>5</sup>. Questo processo li include nel filone di quella "lingua artificiale artistico-espressiva"<sup>6</sup> che Fosco Maraini definisce meta-semantica<sup>7</sup>, Daniele Baglioni perisemantica<sup>8</sup>.

La tetralogia in questione non è l'unico prodotto della vena glottotetica di Jorge de Sena, il quale, più o meno negli stessi anni, elabora anche il *Colóquio sentimental em duas partes*, pubblicato nel 1968 sul numero di "O tempo e o modo" interamente dedicato alla sua figura (n. 59), e poi incluso in *Peregrinatio ad loca infecta*, l'anno seguente, nella sezione "Brasil (1959-1965)". Nella stessa sezione confluiscono anche *Na transtornância* (1961) e *Anflata cuanimene*, mentre alla sezione "Estados Unidos da América (1965-1969)" appartiene *Aflia*. Infine, Sena si misura ancora con la creazione di una lingua immaginaria in *Átia Cuí* (1963) e *Petrina, Sanguilícia*, inclusi nel postumo *Visão Perpétua* (1982)<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Tradotto in Italia da Vittorio Cattaneo (Roma, Empiria, 1987).

<sup>2</sup> J. de Sena, *Metamorfoses, Post-fácio 1963*, in *Poesia II*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, pp. 151-161, p. 156. I sonetti in questione sono raccolti in Appendice.

<sup>3</sup> "Quanto aos Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena, que encerram e coroaam este volume [Metamorfoses], e são de certo modo uma supra-metamorfose (...)" (*Ibid.*, p. 158).

<sup>4</sup> S.E. Sousa Macedo, *As metamorfoses do sujeito em Arte de Música de Jorge de Sena*, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2009, p. 21.

<sup>5</sup> H. Macedo, *Jorge de Sena e a poesia como testemunho*, in "Metamorfoses", 10, 2, 2010, pp. 195-203, p. 200.

<sup>6</sup> Alessandro Bausani, *Le lingue inventate: linguaggi artificiali*, Roma, Ubaldini, 1974.

<sup>7</sup> F. Maraini, *Gnòsi delle Fânfole. Con un commento di Maro Marcellini*, Milano, Baldini&Castoldi, 1994, p. 15.

<sup>8</sup> D. Baglioni, *Poesia metasemantica o perisemantica? La lingua delle Fânfole di Fosco Maraini*, in V. Della Valle e P. Trifone (a cura di), *Studi linguistici per Luca Serianni*, Roma, Salerno editrice, 2007, pp. 469-480.

<sup>9</sup> Cfr. L.A. Carlos, *Fenomenologia do discurso poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 288.

Negli anni a ridosso la composizione dei *Quatro sonetos*, tra i membri del gruppo surrealista portoghese e tra quelli del gruppo concretista brasiliano si procedeva ad analoga ricerca: basta ricordare le composizioni costruite sul rimpasto delle componenti morfologiche della lingua di Mário Cesariny (*Ditirambo*, in *Pena capital*, 1957), o ad *ALEA 1 – Variações Semânticas* (1962-63) di Haroldo de Campos. Lo stesso Sena sottolinea la filiazione delle sue produzioni in lingua (re) inventata alla linea sperimentale avviata da Joyce e dal surrealismo, ridimensionando il ruolo della neo-avanguardia brasiliana: “Em que precisava eu de conhecer os concretistas, e de estimá-los pessoalmente para escrever tais sonetos? Não estão eles [i sonetti] muito mais na linha de Joyce e do surrealismo do que dentro da linha do concretismo, ou que este estabeleceu para si mesmo?”<sup>10</sup>. Nonostante queste dichiarazioni, non si può mettere in dubbio che, una volta in Brasile (dal 1959), il contatto con le proposte concretiste possa aver favorito o corroborato la propensione verso la ricreazione linguistica del Nostro: e in effetti, i sonetti ad Afrodite furono composti proprio in Brasile, ad Assis, tra maggio e giugno 1961, come riporta la datazione delle singole composizioni.

Nella “*linha de Joyce*”, Sena ingrossa le fila degli onomaturchi, dei glottoteti – come sono stati definiti, ad esempio, Guimarães Rosa o Cortázar. Per i testi di cui discorro in queste pagine, il poeta portoghese pianifica la lingua cesellando, rimodellando la materia grezza, fonetica e morfologica. Che Jorge de Sena si sia sempre appassionato ai processi generatori, comunicativi e manipolatori del linguaggio è innegabile, e che abbia nutrito interessi linguistici e interlinguistici è altrettanto certo. Basta ricordare, tra i molti esempi che si potrebbero addurre, *Noções de linguística* o *Em Creta, com o Minotauro*, poesie incluse in *Peregrinatio ad loca infecta* (1969). Nella seconda composizione citata, Sena accosta, come farà nei *Quatro sonetos*, mito classico e considerazioni linguistiche: a proposito di un possibile incontro con il Minotauro è evocato il volapük (una delle numerose lingue ausiliarie internazionali)<sup>11</sup> come

<sup>10</sup> Intervista a “O tempo e o modo” (n. 59, 1968, pp. 409-430, p. 423). Sena aveva già avanzato analoga considerazione nella postfazione alle *Metamorfoses*, nel 1963 (*op. cit.*, p. 159).

<sup>11</sup> Cfr. U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 341-362, in particolare le pp. 343-346.

codice di comunicazione/non comunicazione tra il soggetto lirico e il personaggio mitologico:

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado  
 a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia  
 aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,  
 como toda a gente, não sabe português.  
 Também eu não sei grego, segundo as mais seguras informações.  
 Conversaremos em volapuque, já  
 que nenhum de nós o sabe. O Minotauro  
 não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia,  
 de toda esta merda douta que nos cobre há séculos,  
 cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos  
 os escravos de outros. Ao café,  
 diremos um ao outro as nossas mágoas.

Gli anni di elaborazione dei sonetti a Afrodite e delle altre composizioni in una lingua “che non c’è” sono pure gli anni delle riflessioni di Jakobson sul farsi e disfarsi del linguaggio; sono gli anni della neo-avanguardia, delle sperimentazioni verbosonore e verbovisuali, del recupero di procedure anamorfiche ascritte al barocco, della scoperta e riuso letterario del linguaggio computazionale, della riflessione sul neorealismo nella società dei consumi, sul rapporto tra industria e cultura, tra linguistica e letteratura; sono i decenni degli *angry men*, della *beat generation*, del Gruppo 47, della rinascita di un surrealismo tardivo (Portogallo e Brasile), della *OuLiPo*, del Gruppo 63. E sono anche gli anni nei quali Fosco Maraini compone *Nuvolario. Principii di nubignosia* (1956) ed elabora e poi dà alle stampe, in un’edizione a tiratura bassissima e fuori commercio, *Le Fànfole* (Bari, Dedalo De Donato, 1966: “300 esemplari destinati agli amici dell’autore, dell’editore, dello stampatore”)<sup>12</sup>. Tra i molti precedenti, ricordiamo l’operazione di Edoardo Sanguineti del 1956, quando dà alle stampe *Laborintus*, nel quale il conflitto tra la forma e l’informe, il panlinguismo, il citazionismo, e l’in-

<sup>12</sup> La fase embrionale delle *Fànfole*, secondo la ricostruzione della figlia Toni Maraini inclusa nell’edizione uscita per i tipi della milanese La Nave di Teseo (2019), risalirebbe addirittura al tempo della prigionia giapponese, durante la seconda guerra. L’introduzione, dal titolo *Breve genesi e storia delle fànfole di Fosco Maraini*, si può leggere nel Blog *Poeti del Parco*, alla URL <https://poetidelparco.it/breve-genesi-e-storia-delle-fanfole-di-fosco-maraini/> (data di accesso 30 aprile 2020).

venzione neologica configurano “uno *streben* rivolto alla costruzione che si attua attraverso la distruzione”<sup>13</sup>. Ricordiamo pure le sperimentazioni della *OuLiPo*, volte ad aprire nuove potenzialità significanti attraverso la restrizione, nella elaborazione artistica, di elementi fonetici, grammaticali, sintattici della lingua normativa (l’eliminazione di una vocale, l’uso di una sola consonante, di un unico tempo verbale). Jorge de Sena, dunque, si incastona perfettamente nel mosaico delle personalità che costituiscono la cosiddetta “tradizione della rottura”<sup>14</sup>, inserendosi a pieno titolo nel fecondo dibattito internazionale sull’arte, sulla lingua, sul ruolo dello scrittore in rapporto alla società e al reale che lo circonda.

Le composizioni incluse in *Metamorfoses* sono, come già accennato, riflessioni poetiche suggerite dall’osservazione di quadri, statue, testi allogeni in un dialogo interartistico profondo e fecondo, e rappresentano il prodotto di ciò che Sena stesso definisce “lirismo especulativo” (in una ipotetica linea di continuità con Camões, Antero, Pessoa)<sup>15</sup>. Le *Metamorfoses* sono suddivise in tre parti: *Ante-metamorfoses*; *Metamorfoses* propriamente dette (“*meditações aplicadas*”<sup>16</sup> a oggetti artistici), e *Post-metamorfoses*, che includono due *Variações*. Come anticipato, i *Quatro sonetos* si configurerebbero, in questa architettura così precisamente delineata, come “*supra-metamorfoses*”, una *addenda* nella quale il poeta aggiunge una nuova metamorfosi, ovvero quella dello stesso mezzo di espressione<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> E. Tatasciore, *Su un commento a Laborintus di Sanguineti*, in “Allegoria”, 58, 2008, pp. 188-197, p. 190.

<sup>14</sup> Cfr. L.A. Carlos, *Quatro sonetos e um labirinto*, in “Colóquio/Letras”, 125-126, 1992, pp. 97-104, p. 98.

<sup>15</sup> Cfr. J. de Sena, *Postfácio*, cit., pp. 155-157. Compongono il volume: 1. Gazela da Ibéria, 2. Deméter, 3. Cabecinha romana de Milreu, 4. Artemidoro, 5. Mesquita de Córdoba, 6. A Nave de Alcobaça, 7. Pietà de Avignon, 8. Céfalos de Prócris, 9. Retrato de um Desconhecido, 10. Camões dirige-se aos seus contemporâneos, 11. “Eleonora di Toledo, Granduchessa di Toscana”, de Bronzino, 12. “A Morta”, de Rembrandt, 13. “O Balouço”, de Fragonard, 14. Turner, 15. “A Cadeira Amarela”, de Van Gogh, 16. “Ofélia”, de Fernando Azevedo, 17. Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya, 18. A máscara do poeta, 19. Dançarino de Brunei, 20. A Morte, o Espaço, a Eternidade. Segue la sezione intitolata *Post-Metamorfoses*, composta da: *Varição Primeira e Varição Segunda*; e per finire i *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>17</sup> “A poesia como criação de linguagem é supra-real, isto é, engloba a realidade e a sua mesma representação linguística”, afferma a proposito dei *Quatro sonetos* (*Ibid.*, p. 159). Cfr. anche J. Fazenda Lourenço, *O essencial sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2019, p. 75.

Oltretutto, il titolo della tetralogia rimanda anche al nome con cui viene ricordato un dipinto perduto del pittore greco Apelle, di cui è forse copia romana l'affresco che esiste a Pompei: Afrodite *anadyomenē*, cioè nascente [dal mare]. L'epiteto indica pure un modo di rappresentare la dea (con i capelli bagnati, intenta a ravviarli) di lunga tradizione (lo stesso Sena rammenterà Botticelli, nella sua postfazione alle *Metamorfoses*, a proposito di *Urânia*). È curioso notare che i sonetti in questione, composti in una "lingua che non c'è", facciano riferimento, con l'epiteto attribuito ad Afrodite, a un "dipinto che non c'è (più)". Inoltre, posti a chiosa del volume, per le loro suggestioni fonosimboliche, si prospettano anche come *trait d'union* con la raccolta seguente, *Arte de música* (1968).

Se le "meditazioni poetiche" raccolte nel volume attengono principalmente alla sfera della classicità, e declinano da varie prospettive il tema della morte, come ricorda lo stesso poeta nella sua postfazione, i *Quatro sonetos a Afrodite Andiómena* si propongono come un'esortazione al piacere sensuale, e sono stati interpretati quali rappresentazioni verbosonore dell'eroticismo proprio della raffigurazione della Venere di Luís de Camões (II, 36 ss.) ed evidente nella prima parte dell'Isola degli amori (IX)<sup>18</sup>. Sappiamo tutti che Sena si dedicò intensamente all'ermeneutica camoniana, e dunque non stupisce che ne abbia voluto ricodificare le suggestioni in composizioni proprie: in effetti, lavora a questi sonetti giustamente nel momento in cui sta concentrando i suoi studi accademici su Camões e la lirica cinquecentesca, mettendo a punto, tra il 1962 e il 1964, contributi come *Uma canção de Camões*, *Os sonetos de Camões* e *O soneto quinhentista peninsular*.

La tetralogia poetica fu pubblicata in prima battuta sulla rivista concretista "Invenção. Revista de arte de vanguarda"<sup>19</sup>, nel 1962. L'in-

<sup>18</sup> L.A. Carlos, *O Discurso Erótico nos 'Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena' de Jorge de Sena*, in "Quaderni portoghesi" 13-14, 1983, pp. 243-272.

<sup>19</sup> La rivista, che si sovrappone per due numeri alla "esaurenda" "Noigandres", durerà anch'essa poco (5 nn.) e nasce dopo l'esperienza del (saltuario) settimanale dallo stesso nome allegato al "Correio paulistano" (dal 17 gennaio 1960 al 26 febbraio 1961). Le tre pubblicazioni periodiche ebbero tra i promotori e direttori gli stessi uomini della neo-avanguardia brasiliana: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, tra gli altri. Sena, che era esiliato in Brasile e che aveva già dato alcune lezioni ad Assis, arriva alla rivista in questione attraverso Augusto de Campos che aveva conosciuto al Congresso de Crítica e História Literária di Assis, nel 1961.

tento programmatico di “Invenção” era, nelle parole dei suoi promotori, esposto come segue:

O ponto de encontro da equipe que a dirige – na qual se reúnem, sem abrir mão das tendências que especificamente defendem, poetas e críticos, alguns alistados no movimento concreto, outros de orientação autônoma – é justamente a invenção. Vista como uma gama de tendências, menos e mais radicais, mas todas elas úteis na configuração do perfil de uma civilização em evolução e na produção de obras que contribuam para sua definição artística (“Invenção”, n. 1, 1962).

E con il n. 2 dello stesso anno, “sustentando una poesia formal e conteudisticamente revolucionária”, i poeti del gruppo Noigandres includeranno dunque nel loro progetto anche i *Quatro sonetos* di Jorge de Sena.

In quella occasione, i sonetti erano accompagnati da una *Carta* metalinguistica che, per la sua rilevanza programmatica, fu in parte recuperata dallo stesso Sena nella postfazione a *Metamorfoses*:

Quanto aos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómeneia*, (...), limitar-me-ei a transcrever o que, de uma carta minha, foi publicado no n.º 2, 2º trimestre 1962, de *Invenção*, revista de vanguarda, de São Paulo, em que esses sonetos foram primeiro publicados pelos meus amigos concretistas (p. 158).

Nei *Sonetos*, il linguaggio poetico si essenzializza in forma (il sonetto, appunto) e suoni, tipico delle costruzioni poetiche in lingue inventate: pensiamo per esempio alla famosa poesia di Tommaso Landolfi dall’incipit *Aga magéra difúra natun guamesciún*, inclusa nel *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), in cui il lettore, “anche se la grammatica gli sfugge, non può non riconoscere la raffinatezza della lingua del componimento, evidente nel rigido rispetto del metro, nelle rime, negli omoteleuti e nel fonosimbolismo”<sup>20</sup>; tuttavia, in questo caso, come nel caso, ad esempio della poesia in lanternese nel *Gargantua e Pantagruel*,

<sup>20</sup> D. Baglioni, *Lingue inventate e nonsense nella letteratura italiana del Novecento*, in G. Antonelli, C. Chiummo (a cura di), *Nominativi fritti e mappamondi. Il nonsense nella letteratura italiana*. Atti del Convegno di Cassino 9-10 ottobre 2007, Roma Salerno editrice, 2009, pp. 269-287, p. 285.

lo stesso scrittore offre al lettore una sua traduzione a decodifica della lingua immaginaria appena riprodotta. Ciò non accade, invece, nelle proposte cosiddette metasemantiche del secondo Novecento, incluse le composizioni di Sena, nella interpretazione delle quali sono convocati il sapere enciclopedico del lettore, la sua memoria, la sua capacità analogica, la sua sensibilità. Ricordiamo l'appello di Alfredo Giuliani, che risale più o meno allo stesso periodo di queste sperimentazioni seniane: "Che la poesia chiami il lettore in causa e lo coinvolga in un lavoro di integrazione e di riferimento alla propria esperienza: anche questo è neo-contenuto, neo-comunicazione. Il lettore, anziché essere viziato con le parollette e i dolci ritmi, è trattato da adulto"<sup>21</sup>.

I suoni dei sonetti ad Afrodite, provvisti tuttavia di componenti morfologici riconoscibili (suffissi, prefissi, indici tematici, ecc.) che mimano (e rispettano) il linguaggio naturale, pur essendo privi di un significato convenzionalmente attribuito, mettono in atto proprio il momento primordiale dell'abbinamento di senso e suono, quel "contratto primitivo" che si stabilisce tra la lingua e i suoi parlanti<sup>22</sup>: "é a musicalidade dos vocábulos que desencadeia e rege a produção figurativa do leitor na superfície do discurso lírico, fazendo com que as impressões imagéticas decorram, como símiles possíveis, da organização melódica de um texto sem qualquer semanticidade"<sup>23</sup>. Racchiusi dunque entro la cornice nota e rigida del sonetto (che diventa quasi una *contrainte* "oulipiana", che favorisce la creazione di nuove forme espressive), sottostando alle norme morfologiche della lingua portoghese, i sonetti sono soggetti a una duplice e opposta tensione, che li spinge "para a lei, o código, a tradição, a disciplina, o equilíbrio, a regularidade, a contenção e a supressão; e para a transgressão, o anticódigo, a revolução, a espontaneidade, a indisciplina, o desequilíbrio, a irregularidade, a expansão e a acumulação"<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> A. Giuliani, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 149.

<sup>22</sup> È Saussure a definire "contratto primitivo" il momento dopo il quale "la lingua entra nella sua 'vita semiologica' e dunque le leggi che la governano sono le stesse delle lingue storico-naturali" (Cfr. F. Gobbo, *Fondamenti di linguistica e di esperantologia. Pianificazione linguistica e lingue pianificate*, Milano, Cortina, 2009, pp. 73-74).

<sup>23</sup> S.E. Sousa Macedo, *op. cit.*, p. 24.

<sup>24</sup> L.A. Carlos, *Fenomenologia cit.*, pp. 288-289.

Questo procedimento ha senso alla luce della teoria letteraria seniana. Ricordiamo cosa dice a proposito della dicotomia “forma interna”-“forma esterna” di un testo:

Para nós, forma externa são as características formais, observadas em si mesmas, independentes do sentido (meaning, tal como definido por Odgen e Richards). Forma interna, por sua vez, não sendo “conteúdo” ou “innere form”, é a “estrutura de sentido” ou “construção de sentido” que uma obra literária é, segundo correlações semânticas determinadas pela forma externa. Esta e a forma interna, portanto, não são dois grupos de elementos idealisticamente antinômicos, suporte de sentidos, uns, e o sentido, os outros; mas sim os próprios elementos constituintes do objecto estético, observados em si mesmos, ou na totalidade que eles mesmos constituem<sup>25</sup>.

Nella Postfazione a *Metamorfoses*, parlando dei *Quatro sonetos*, Sena rimanda a *Finnegans Wake* di Joyce e a Guimarães Rosa<sup>26</sup>, pur rendendosi perfettamente conto che il processo creativo che sottende alle proposte di Joyce o Guimarães non è lo stesso che lui mette in pratica in queste composizioni: né “transposição do limbo onírico”, come il primo, né “intromissão das formas de deformação oral”, come il secondo, bensì “experiência” – esperimento, sperimentazione. Ma la sperimentazione seniana non può essere scollegata da una certa propensione esoterica, incantatoria, attraverso la quale “a função lógica da palavra dá lugar à sua função mágica; ao tendencial apagamento do significante sobre põe-se a sua espessura e a obnubilação do fundo lógico-semântico”<sup>27</sup>. E in questo, in realtà, si avvicina molto di più di quanto forse voglia ammettere alle glottopoiesi di Guimarães Rosa<sup>28</sup>.

I sonetti per Afrodite Anadiomene sono costruiti con un linguaggio che mischia processi morfologici a piacimento, creando parole

<sup>25</sup> J. de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 31.

<sup>26</sup> Cfr. J. de Sena, *op. cit.*, p. 158. All'epoca della composizione dei *Quatro sonetos*, Guimarães non aveva ancora pubblicato in volume *Primeiras estórias*, che uscirà nel 1962; tuttavia, molti di quei racconti, nei quali la sperimentazione linguistica si era fatta più feconda e pervasiva, erano già apparsi in rivista, e Guimarães aveva già dato alle stampe, tra gli altri, *Grande sertão: veredas* (1956).

<sup>27</sup> L.A. Carlos, *O Discurso Erótico*, cit., p. 245.

<sup>28</sup> Cfr. E.F. Coutinho, *Guimarães Rosa: um alquimista da palavra*, in J. Guimarães Rosa, *Obra completa*, Vol. 1., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, pp. 11-24.

semplici o complesse, prefissate, suffissate, composte, infissate, intessute in una “retórica anfigúrica geradora duma paródia da língua mesma”<sup>29</sup>.

Gli studi intrapresi finora su queste composizioni<sup>30</sup> non danno conto esaustivamente dei processi morfologici usati da Sena nella costruzione delle neoparole, e ogni vocabolo è interpretato a seconda della lettura globale del testo che il critico effettua<sup>31</sup>. Anche in questa sede, la classificazione non può essere esauriente; tuttavia, e senza voler forzosamente decodificare ciascuna parola non lemmatizzata nel linguaggio comune, si indentificano questi componenti:

1. Elementi della lingua portoghese: prevalentemente congiunzioni coordinative e subordinative, avverbi, interiezioni e alcuni sostantivi o aggettivi; rappresentano circa il 34% del materiale lessicale dei quattro sonetti<sup>32</sup>.

2. Parole morfologicamente accettabili, semanticamente intelleggibili, costruite per composizione morfologica privilegiando le relazioni di coordinazione tra le componenti, ovvero strutture esocentriche, rispetto alle relazioni di determinazione, ovvero alle composizioni endocentriche (luçardente, luni-rosácea, palidiscuro, nadáguas, latipran-to, ecc.).

3. Parole morfologicamente accettabili ma semanticamente oscure, di norma costruite per composizione morfologica, privilegiando strutture di modificazione con morfemi di origine classica (dentífona, den-

<sup>29</sup> L.A. Carlos, *Quatro sonetos*, cit., p. 99.

<sup>30</sup> Cfr. L.A. Carlos, *O Discurso Erótico*, cit., pp. 251-256; L.A. Carlos, *Metamorfosis del signo y una suprametamorfosis de Jorge Sena*, in *Investigaciones Semióticas I*, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Toledo, 7, 8 y 9 de junio de 1984), Madrid, CSIC, 1986, pp. 149-164, pp. 158-160; L. A. Carlos, *Fenomenología*, cit. *passim*, A. Pasienska, *Uma interpretação dos Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, in “*Études romanes de Brno*”, L, 15, 1994, pp. 35-38; A.M. Gottardi, *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*, São Paulo, Arte & Ciência, 2002, pp. 135-145.

<sup>31</sup> Per esempio, L.A. Carlos propone per “andrófona” il significato di “devoradora de homens” (*O Discurso Erótico*, cit., p. 252), quando il composto morfologico dei due elementi di origine greca punterebbe verso “dalla voce mascolina”.

<sup>32</sup> I quattro sonetti, titoli inclusi, sono costituiti da 258 parole, di cui 89 presenti nel lessico portoghese naturale, ovvero il 34,4%. Tuttavia, le percentuali di elementi lessicali riconosciuti nel sistema linguistico variano da sonetto a sonetto. Queste le percentuali: I. 32,2% (20 parole portoghesi su 62 totali); II. 38% (27 parole portoghesi su 71 totali); III. 46,3% (32 parole portoghesi su 69 totali); IV 17,8%. (10 parole portoghesi su 56 totali).

tívolos, pedipeste, emancivalva, ecc.) o classicismi e pseudoclassicismi (pandemos; morituross, tantisqua, nigra, ecc.).

4. Modificazioni paronomastiche e matatetiche di parole esistenti, o slittamenti prosodici: anóssia per anosia; inana per inane; donlessa per donzela; meláina per malania; esbanforida per esbaforida; volpúcia per volúpia; juvenil per juvenil, ecc.

5. Risuffissazioni di basi esistenti (dulcífima, sangrárias, purília, azúrea, ecc.).

Si riconoscono aggettivi e sostantivi, che concordano per genere e numero; si riconoscono tempi e modi verbali (l'imperativo, il presente, il participio, il futuro, il futuro del congiuntivo), declinati spesso alla seconda persona del plurale. Si riconoscono pure figure di stile: esclamazioni, allitterazioni, enjambement, anafore.

Come accade con le *Fânfole* di Fosco Maraini, le neoformazioni lessicali "sono spesso puri filamenti musicali, a volte vagamente evocativi, a volte vicini a parole note, con le quali si intrecciano e si mescolano. Quello che conta è il significato complessivo che, miracolosamente, si viene ugualmente a comporre"<sup>33</sup>.

Se gli esempi più evidenti di giochi morfologici si ravvisano, come ammette lo stesso Sena, nel *Finnegans Wake* e in Guimarães Rosa, autori, potremmo dire "figli di Lewis Carroll"<sup>34</sup>, che fanno del neologismo il punto di incontro di realtà diverse e la porta d'accesso a evidenze superiori, il procedimento di Sena è però più prossimo alle sperimentazioni metasemantiche di Fosco Maraini.

I *Quatro sonetos* dedicati ad Afrodite si inseriscono tra quelle pratiche creative che sfruttano le regole morfologiche della lingua, generando neologismi di durata circoscritta ed effimera, nei quali, tuttavia, "a sequência fonética resultante [é] reconhecível como uma palavra dessa língua e (...) a sua categorização sintáctica [é] plausível"<sup>35</sup>. Fosco Ma-

<sup>33</sup> A. Fo, *Il cieco e la luna. Un'idea della poesia*, Sargiano-Arezzo, Edizioni degli Amici, 2003, p. 51.

<sup>34</sup> Come non ricordare la ballata dal sapore epico Jabberwocky di *Attraverso lo specchio*, 1871. È utile rammentare che, sebbene molti anni dopo la stagione di cui stiamo trattando, fu comunque Augusto de Campos a tradurre il celebre nonsense di Carroll in portoghese (1980).

<sup>35</sup> Cfr. A. Villalva, *Morfologia do português*, Lisboa, Universidade Aberta, 2007, p. 44, esemplificando i neologismi letterari giustamente con uno dei sonetti di cui parliamo qui.

raini, che per primo usò la definizione di “poesia metasemantica” per questo genere di creazioni letterarie, spiega:

nella poesia, o meglio nel linguaggio metasemantico, ... proponi dei suoni ed attendi che il tuo patrimonio d'esperienze interiori, magari il tuo subconscio, dia loro significati, valori emotivi, profondità e bellezze. E dunque la parola come musica e scintilla<sup>36</sup>.

Puntualizza, tuttavia, Daniele Baglioni<sup>37</sup>:

La comprensione della poesia marainiana non si fonda sul superamento del significato a vantaggio del significante, come suggerisce il termine “metasemantico”, ma sulla ricostruzione del significato in base alle relazioni grammaticali che vincolano il significante: è cioè una poesia “perisemantica”, nel senso che si sviluppa tutta attorno alla semantica e insiste sulla periferia della semantica (classi di nomi come ‘animali’, ‘persone’, ‘oggetti’, categorie di verbi come *verba motus*, sentendi, putandi, timendi, classi avverbiali e aggettivali, ecc.), privilegiando l'intensione a scapito dell'estensione.

Non mi pare necessario, tuttavia, introdurre una nuova parola con un altro prefisso, visto che “meta-” può indicare anche quella disciplina che trascende sé stessa, o che “esce da sé stessa per parlare di sé come dal di fuori”, assumendo dunque una prospettivazione anche teorica rispetto al suo oggetto (come “metalinguaggio”, “metateatro”, “metacinema”, ecc.): in questo senso, il termine “metasemantico” implicherebbe che il processo di decodifica o di creazione di ciascuna unità lessicale è compiuto “al di fuori” o “al di là” dei confini dell'attribuzione semantico-etimologica tradizionale, al di là del rapporto univoco e condiviso tra significante e significato, visto che ogni parola è “un tesoro e una bomba”<sup>38</sup>.

Comunque sia, la poesia – metasemantica o perisemantica che dir si voglia –, parente ma non coincidente *in toto* con il nonsense, è quella in cui “il significato, sottratto alle unità lessicali, viene in buona parte recuperato grazie alle relazioni grammaticali che vincolano il signifi-

<sup>36</sup> F. Maraini, *op. cit.*, p. 15.

<sup>37</sup> D. Baglioni, *Poesia metasemantica*, cit., p. 479.

<sup>38</sup> F. Maraini, *op. cit.*, p. 17.

cante”<sup>39</sup>. Ed è esattamente questo che accade anche con i sonetti di Jorge de Sena.

Metasemantica e perisemantica potrebbe essere, dunque, definita anche la sperimentazione del poeta portoghese, che giustifica la sua operazione in questo modo:

O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação retirando-lhe o carácter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global, em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação (pp. 158-159).

Lo stesso Jorge de Sena, come Fosco Maraini, classifica le sue poesie come “esperimenti”, e, come Maraini, anche Sena, sebbene come abbiamo visto rispetti le condizioni di buona formazione delle parole, nella sua postfazione dichiara di non ambire all’arricchimento del lessico del patrimonio linguistico, contravvenendo, con questa posizione, alla principale finalità della formazione delle parole nelle lingue naturali<sup>40</sup>.

La poesia metasemantica predilige la connotazione: laddove la lingua comune tende a significati univoci, in questo esperimento le parole nuove solleticano l’immaginazione associativa del lettore, che deve partecipare attivamente nella costruzione del senso – anzi, è il lettore stesso il vero creatore del senso:

Nel linguaggio metasemantico ... le parole non infilano le cose come frecce, ma le sfiorano come piume, o colpi di brezza, o raggi di sole, dando luogo a molteplici diffrazioni, a richiami armonici, a cromatismi polivalenti, a fenomeni di fecondazione secondaria, a improvvise moltiplicazioni catalitiche nei duomi del pensiero, dei moti più segreti<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup>D. Baglioni, *Lingue inventate*, cit., p. 275. Cfr. anche M. Longobardi, *Vanvere. Parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Roma, Carocci, 2011.

<sup>40</sup>Cfr. le perplessità di A. Villalva, *op. cit.*, p. 44 in merito all’inserimento di questo genere di neologia letteraria nel dominio della morfologia.

<sup>41</sup>F. Maraini, *op. cit.*, p. 16.

Lo stesso succede con la lingua immaginaria di Jorge de Sena.

Come le *Fânfole*, anche i *Quatro sonetos* si allontanano dagli esperimenti pregrammaticali della lingua metalogica dei futuristi russi (*zaumm*), perché il loro linguaggio si presenta immediatamente come portoghese, nel caso di Sena, o italiano, nel caso di Maraini, con il rispettivo sistema fonetico, ortografico, morfosintattico. L'unica categoria in cui il poeta interviene è quella lessicale, appunto.

I due convergono anche nell'ostinato uso di forme chiuse (sonetti il primo; endecasillabi rimati il secondo), come se la struttura fungesse da *contrainte* (nell'accezione "oulipiana" del termine, come già detto) entro cui esplorare l'entropia "parasensica" del linguaggio.

Anche nel caso di Sena, la tradizione di riferimento per la creazione di parole plausibili è quella classica: non la ditirambica toscana del Seicento, bensì quella umanistica latineggiante del Cinquecento. Solo uno studio più accurato (che ho in cantiere) rispetto a quello abbozzato in queste pagine, e che coinvolga anche il resto della produzione metasemantica di Sena, ci potrà svelare come il poeta portoghese giochi intellettualmente con "la lingua dell'uso piccolo-borghese, puntuale, miseramente apodittica, stenta, scolorata, tetra, eguale, come piccoletto grembiule casalingo da rigovernare le stoviglie (...) degli inesperti o dei malati di pauperismo"<sup>42</sup>.

Il fonosimbolismo di Sena, come quello di Maraini, è "grammaticale e paradigmatico"<sup>43</sup>; tuttavia il risultato non è l'impressione, come nelle produzioni di Maraini, di stare di fronte a uno pseudofurbesco, a un gergo popolare, coerente benché ignoto: l'impressione del lettore dei sonetti ad Afrodite Anadiomene è di trovarsi di fronte a un sistema coerente e significante, estremamente erudito, dal ricordo camoniano ma nella fattura settecentesca. Insomma, i *Quatro sonetos* si collocano più nelle vicinanze dello spirito della *Cantata de Dido* di Correia Garção che del petrarchismo camoniano, laddove il poeta neoclassico esortava i poeti, nella *Dissertação terceira* (1757), pur nel rispetto del principio dell'*imitatio*, a "largar as velas à sua fantasia e voar até descobrir novos mundos".

<sup>42</sup> C.E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (1942), in *Opere complete*, III, Saggi, giornali, favole I, Milano, Garzanti, 1991, p. 494.

<sup>43</sup> D. Baglioni, *Poesia metasemantica*, cit., p. 475.

E i “nuovi mondi”, disvelati ai lettori da questo “*Homo Sapiens* assai *Ludens* e *Homo Ludens* molto *Sapiens*”<sup>44</sup> che fu Jorge de Sena, stanno al crocevia di numerosi percorsi, al centro di movimenti contraddittori, nel fulcro della tensione tra molteplicità di significato e la sua assenza, in una sfida continua delle potenzialità espressive, delle capacità intellettuali, delle competenze ermeneutiche del poeta e di chi lo legge.

---

<sup>44</sup> È la definizione di Fosco Maraini proposta dalla figlia, in Toni Maraini, cit.

## APPENDICE

*Quatro sonetos para Afrodite Anadiômena*

## I. PANDEMOS

Dentífona apriuna a veste iguana  
de que se escalca auroma e tentavela.  
Como superta e buritânea amela  
se palquitonará transcendia inana!

Que vúlcios defuratos, que inumana  
sussúrica donstália penicela  
às tricotas relesta demiquela,  
fissivirão boíneos, ó primana!

Dentívolos palpículos, baixai!  
Lingâmicos dolins, refucarai!  
Por manivornas contumai a veste!

E, quando proliferem as sangrárias,  
lambidonai tutílicos anárias,  
tão placitantes como o pedipeste.

## II. ANÓSIA

Que marinais sob tão pora luva  
de esbanforida pela retinada,  
não dão volpúcia de imajar anteada  
a que moltínea se adamenta ocuva?

Bocam dedetos calcurando a fuva  
que arfala e dúpia de antegor tutada,  
e que tessalta de nigrors nevada.  
Vitrai, vitrai, que estamineta cuva!

Labiliperta-se infanal a esvebe,  
agluta, acedirasma, sucamina,  
e maniter suavira o termidodo.

Que marinais dulcífima contebe,  
ejacicasto, ejacifasto, arina!...  
Que marinais, tão pora luva, todo...

## III. URÂNIA

Purflia emancivalva emergidanto,  
imarculado e róseo, alviridente,

na azúrea juvenil conquinamente  
transcurva de aste o fido corpo tanto...

Tenras nadáguas que oculvivam quanto  
palidiscuro, retradito e olente  
é mínimo desfincta, repente,  
rasga e sedente ao duro latipranto.

Adónica se esvolve na ambolia  
de terso antena avante palpinado.  
Fimbril, filível, viridorna, gia

em túlida mancia, vaivinado.  
Transcorre uníflor e suspentreme o dia  
noturno ao lia e luçardente ao cado.

#### IV. AMÁTIA

Timbórica, morfia, ó persefessa,  
meláina, andrófona, repitimídia,  
ó basilissa, ó scótia, masturlídia,  
amata cíprea, calipígea, tressa

de jardinatas nigras, pasifessa,  
luni-rosácea lambidando erídia,  
erínea, erítia, erótia, erânia, egídia,  
eurínoma, ambológera, donlessa.

Áres, Hefáistos, Adonísio, tutos  
alipigmaios, atilícios, futos  
da lívia damitada, organissanta,

agonimais se esforem morituros,  
necrotentavos de escancárias duros,  
tantisqua abradimembra a teia canta.





ANNA CERBO  
Università di Napoli L'Orientale  
acerbo@unior.it

## JORGE DE SENA CRITICO E TRADUTTORE DELLA POESIA FILOSOFICA DI BRUNO E DI CAMPANELLA

### Riassunto

Il saggio prende in esame l'interpretazione che Jorge de Sena ha dato della poesia filosofica di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella, soffermandosi sulla traduzione in portoghese di due sonetti "irregolari" degli *Eroici furori* e di due sonetti strettamente autobiografici della "Scelta d'alcune poesie filosofiche".

### Abstract

The essay examines the interpretation that Jorge de Sena gave to the philosophical poetry of Giordano Bruno and Tommaso Campanella, focusing on the translation of two "irregular" sonnets from *Eroici furori* and two strictly autobiographical sonnets from *Scelta d'alcune poesie filosofiche*.

1. Nella monumentale raccolta *Poesia de 26 séculos. De Arquíloco a Nietzsche*<sup>1</sup>, un'antologia di poesie scelte e tradotte da Jorge de Sena, con prefazione e note, si dà ampio spazio alla letteratura italiana. Nel primo volume compare il *Cantico delle creature* di san Francesco, e poi di seguito: il sonetto *S'í fosse foco, arderei 1 mondo* di Cecco Angiolieri, due sonetti di Dante (*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* e *Tanto gentile*), un sonetto di Cino da Pistoia: *Tutto quel che altrui piace a me disgrada*<sup>2</sup>. Uno spazio di rilievo viene dato alla poesia di Francesco Petrarca, di cui Jorge de Sena traduce quattro sonetti scritti "in morte di Madonna Laura" e la canzone *Italia mia*<sup>3</sup>, il componimento che riscosse molta fortuna soprattutto nell'Europa romantica<sup>4</sup>. E dopo Petrarca la scelta del traduttore portoghese cade su Franco Sacchet-

<sup>1</sup> *Poesia de 26 séculos*, I – *De Arquíloco a Calderón*; II – *De Bashô a Nietzsche*. Tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena, Porto, Editorial Inova, 1971-1972; ed. in un unico volume: *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Nietzsche*, Coimbra, Editora Fora do Texto, 1993 e in seguito, Porto, Edições Asa, 2001.

<sup>2</sup> *Poesia de 26 séculos*, I, pp. 86-93.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 94-99.

<sup>4</sup> Pensiamo alle canzoni civili e patriottiche di Leopardi, in particolare alla canzone *All'Italia*.

ti<sup>5</sup>, sull'umanista Antonio Beccadelli<sup>6</sup>, su Lorenzo dei Medici (la *Canzone del bacio*)<sup>7</sup> e Serafino Aquilano (lo strambotto *Morte che fai?*)<sup>8</sup>. E ancora su quattro famosi sonetti di Michelangelo e su altrettanti sonetti di Vittoria Colonna<sup>9</sup>, su due madrigali di Torquato Tasso e un sonetto dello stesso poeta sul viaggio di Vasco da Gama<sup>10</sup>. Dopo Tasso segue la traduzione di due sonetti di Giordano Bruno tratti dagli *Eroici furori* (uno dei due è caudato)<sup>11</sup> e di due sonetti di Tommaso Campanella<sup>12</sup>.

Mi sembra molto significativo l'interesse di Jorge de Sena per la poesia filosofica italiana di tardo Rinascimento, una poesia che ha le sue radici nella filosofia dei Bernardino Telesio, come lo stesso traduttore rileva nelle sintetiche ma dense schede sui due Frati Domenicani<sup>13</sup>.

Nella scheda critica Sena esprime grande ammirazione per la personalità affascinante di Bruno, per il suo pensiero e per la sua scrittura originalissima, unica sia in prosa sia in versi<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> Cfr. *Poesia de 26 séculos*, I, p. 100.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 113-118.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 132-133.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

<sup>13</sup> Cfr. *ibid.*, p. 316 e pp. 321-322. Mi sembra opportuno riportare questo brano di Carlo Vittorio Cattaneo: "Nei versi di Jorge de Sena si può riscontrare, fin dalle prime raccolte, una dicotomia tra perfezione formale e rudezza stilistica. Si tratta di due sentieri che il poeta batte parallelamente e che tradiscono l'esigenza sia d'una poesia colta (si potrebbe definire una liricità speculativa che trova i suoi maestri nell'Europa dei secoli XVI e XVIII) sia d'una poesia crudamente immersa nella realtà sociale" (J. de Sena, *Esorcismi*, Antologia poetica, a cura di C. V. Cattaneo, Milano, Edizioni Accademia, 1974, p. 44).

<sup>14</sup> Sulla scrittura letteraria di Bruno si rinvia agli studi di N. Ordine, *La soglia dell'ombra*, Venezia, Marsilio, 2003; A. Cerbo, *Il mito della fenice da Petrarca a Bruno: immagini e simboli*, in *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, a cura di F. Mazzei e P. Carioti, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2010, vol. I, pp. 409-424; E. Canone, *Ateismo: il termine e l'idea. Per un confronto tra Bruno e Campanella*, in "Bruniana & Campanelliana", XXIV, 2 (2018), pp. 359-384; A. Cerbo, *Bruno e Campanella nella critica di Francesco De Sanctis*, in "Studi desanctisiani", Rivista internazionale di Letteratura, Politica, Società, 7 (2019), pp. 103-110. Si veda pure G. Zanarini, *La poesia della conoscenza in G. Bruno*, <https://www.scienzainrete.it/contenuto/articolo/La-poesia-della-conoscenza-in-G.-Bruno>, [http://www.iliesi.cnr.it/AGB/schede.php?id=b\\_4&tx=471&tp=6](http://www.iliesi.cnr.it/AGB/schede.php?id=b_4&tx=471&tp=6).

Definisce l'opera *De gl'heroici furori*, pubblicata a Parigi nel 1585, l'"apice poetico e filosofico del suo pensiero". Sena traduce due sonetti bruniani "irregolari"<sup>15</sup>, molto belli e autobiografici, che hanno come tema centrale il "furore", cioè la pazzia d'amore, intesa come esperienza conoscitiva dialettica, suprema e assoluta. Si tratta dell'amore "fatto heroico et divino"<sup>16</sup>.

Al pari degli altri componimenti, anche questi due sono molto difficili, il loro significato è penetrabile solo attraverso l'autocommento in prosa che accompagna i testi poetici di Giordano Bruno.

1.1. Il primo sonetto tradotto da Jorge de Sena, *Bench'a tanti martir mi fai soggetto*, è in forma allocutiva nelle due quartine: la fronte, che si compone di otto endecasillabi, mentre la sirima è fatta di quattro endecasillabi e due settenari (vv. 9 e 13). Lo schema metrico ABAB-ABCC-DEE-DFF del testo bruniano viene conservato nella traduzione, e così pure l'*incipit* con la congiunzione con valore concessivo: "Bench'a tanti martir..." / "*Bem que a martírios*"<sup>17</sup>, e la medesima punteggiatura<sup>18</sup>, salvo poche eccezioni: per esempio il traduttore inserisce i [:] alla fine del v. 2, eliminando il "che"; mette il [.] al posto del [;] al v. 6.

<p><i>Bench'a</i> tanti martir mi fai soggetto, pur ti ringrazio, e assai ti deggio, Amore, che con sì nobil piaga apriste il petto, e tal impadroniste del mio core, per cui fia ver, ch'un divo e viv'oggetto, de Dio più bella imago 'n terra adore; pensi chi vuol ch'il mio destin sia rio, ch'uccid'in speme e fa viv'in desio. Pascomi in alta impresa; e bench'il fin bramato non consegua, e 'n tanto studio l'alma si dilegua;</p>	<p><i>Bem que</i> a martírios tu me tens sujeito devo-te muito e te sou grato, Amor: com nobre chaga me rasgaste o peito, e o coração me deste a um tal senhor, de tão excelso e de tão vivo aspeito, na terra imagem do divino autor. Pense quem quer que é ímpio o meu destino, se morro esp'rança e vivo desatino. Contenta-me alta empresa; e quando o fim clamado me escapara, e em tanto arder minh'alma se gastara,</p>
--	--

<sup>15</sup> Cfr. in J. de Sena, *Poesia de 26 séculos*, I, la scheda su Bruno, p. 316.

<sup>16</sup> Si cita da G. Bruno, *Eroici furori*, Introduzione di M. Ciliberto, testo e note a cura di S. Bassi, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 47.

<sup>17</sup> Il traduttore è costretto a eliminare "tanti" per mantenere il numero delle sillabe.

<sup>18</sup> Non è possibile approfondire il discorso sulla punteggiatura perché non sappiamo quale testo, cioè quale edizione, Jorge de Sena abbia utilizzato.

basta che sia sì <i>nobilment'accesa</i> ; <sup>19</sup> basta ch'alto mi tolsi, e da l'ignobil numero mi sciolsi.  G. BRUNO, <i>Bench'a tanti martir</i> <i>mi fai soggetto</i>	basta que seja <i>nobremente acesa</i> , e que eu mais alto ascenda e do número ignóbil me defenda.  J. DE SENA, <i>Bench'á tanti martir...</i>
---	---

Nonostante i numerosi martiri ai quali Bruno si sente sottoposto, in quanto filosofo furioso, ringrazia l'Amore eroico e divino che si è impadronito del suo cuore, aprendo nobili ferite, e presentando agli occhi della sua mente "una specie intellegibile, nella quale [...] li sia lecito di contemplar più altamente la divinitade"<sup>20</sup>. Gli altri considerino pure crudele il suo destino, dal momento che Amore, mentre lo rende vivo attraverso il desiderio, lo fa consumare attraverso un continuo e vano sperare. Vero è che il Poeta vive un'esperienza che lo innalza.

La sirima contiene una gratificante confessione-dichiarazione del Poeta, che torna anche in altri sonetti, volta a confermare una nobile esperienza ("Pascomi in alta impresa")<sup>21</sup>, la quale, benché non gli permetta di raggiungere il fine desiderato, accende la sua anima, sì che egli può sollevarsi in alto e distinguersi da tutti gli altri uomini. I sintagmi si corrispondono: "alta impresa" / "alta empresa"; "nobilment'accesa" / "nobrement acesa" (l'anima). I martiri, le sofferenze, sono dovuti alla separazione dalla cosa amata (Dio), all'assenza della sua fruizione, alla quale instancabilmente tende l'amante, cioè il furioso eroico. Nel commento in prosa si legge: "Non dole per il desio che l'avviva, ma per la difficoltà del studio ch'il martora"<sup>22</sup>. Il furioso eroico sa di non poter mai vedere la divinità (Apollo), ma solo la sua ombra (Diana), la Natura. Eppure, è sufficiente che l'anima sia accesa del desiderio della divinità. È dovere morale per l'uomo partecipare all'ultimo furore, anche se non consegue il fine desiderato, vivere comun-

<sup>19</sup> Nell'edizione *De gl'heroici furori*, appresso Antonio Baio, Parigi 1585, invece del (;) c'è il (.). Cfr. G. Bruno, *Opere italiane*, ristampa anastatica delle cinquecentine, IV: *De gl'heroici furori*, a cura di Eugenio Canone, Firenze, Olschki, 1999, p. 1316. Opportunamente il traduttore usa la (,) al v. 11.

<sup>20</sup> Il furioso eroico soffre ed è felice, e non vorrebbe essere felice senza questa sofferenza. Sono molto significativi questi versi: "Mai fia che de l'amor io mi lamente / senza del qual non vogli'esser felice".

<sup>21</sup> A proposito del verso, nel commento si legge "Pascomi in alta impresa": «perché cossi l'anima si versa e muove circa dio, come il corpo circa l'anima» (*Eroici furori*, ed. cit., p. 48).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 47.

que un'esperienza in cui l'anima trova consolazione e "riceve tutta la gloria che può ricevere in cotal stato"<sup>23</sup>. Ecco l'imperativo etico formulato da Tansillo nel commento: "Basta che tutti corrano; assai è ch'ognun faccia il suo possibile; perché l'eroico ingegno si contenta più tosto di cascar o mancar degnamente e nell'alte imprese, dove mostre la dignità del suo ingegno, che riuscir a perfezione in cose men nobili et basse"<sup>24</sup>.

Il contenuto del sonetto è altamente etico-filosofico, riguarda il dovere della infinita caccia della verità, infinitamente desiderabile. E la traduzione di Sena è frutto di una profonda esegesi del sonetto bruniano, il quale rinvia alla riscrittura del mito di Atteone nel sonetto *Alle selve i mastini e i veltri slaccia* e riassume l'infinito desiderio di infinito<sup>25</sup>. Certo il verso 9, nella traduzione portoghese: "*Contenta-me alta empresa*", non ha la forza intensa dell'originale "*Pascomi in alta impresa*" o di altre dichiarazioni, come questa: "e a l'infinito m'ergo"<sup>26</sup>.

1.2. Ancora più difficile è il secondo sonetto bruniano, *Un alan, un leon, un can appare*, che Jorge de Sena ha tradotto nella citata cretostomia che raccoglie le sue numerose traduzioni poetiche.

<p>Un alan, un leon, un can appare a l'auror, al dì chiaro, al vespr'oscuro. Quel che spesi, ritegno e mi procuro, per quanto mi si die', si dà, può dare. Per quel che feci, faccio ed ho da fare al passato, al presente ed al futuro, mi pento, mi tormento, m'assicuro, nel perso, nel soffrir, nell'aspettare. Un alan, un leon, un can appare a l'auror, al dì chiaro, al vespr'oscuro. Quel che spesi, ritegno e mi procuro, per quanto mi si die', si dà, può dare.</p>	<p>Alão, leão e cão vêm figurar, na aurora, em dia claro, em poente escuro, o quei gastei, retenho, ou me procuro que a mim se deu, se dá, ou pode dar. O que talhei, ou talho, hei-de talhar, em passado, presente, ou no futuro, me é pena, me é tormento, ou me é seguro, no medo, no sofrer, e no esperar. Alão, leão e cão vêm figurar, na aurora, em dia claro, em poente escuro, o quei gastei, retenho, ou me procuro que a mim se deu, se dá, ou pode dar.</p>
---	---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Eroici furori*, ed. cit., pp. 53-55. Sul mito di Atteone nella poesia di Bruno rimando al mio saggio: *La "conversione" del "sapiente eroico". Giordano Bruno e il mito di Atteone*, nel volume *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*. Nuova edizione riveduta e ampliata, Pisa, ETS, 2012, pp. 181-201.

<sup>26</sup> G. Bruno, *De l'infinito, universo e mondi*, in *Opere italiane*, vol. 2, UTET, Torino, 2002, p. 31. Sulla semantichità dell'espressione bruniana cfr. P. Sabbatino, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firene, Olschki, 2003. Un'approfondita analisi delle

<p>Per quel che feci, faccio ed ho da fare al passato, al presente ed al futuro, mi pento, mi tormento, m'assicuro, nel perso, nel soffrir, nell'aspettare. Con l'agro, con l'amaro, con il dolce l'esperienza, i frutti, la speranza mi minacciò, m'affligono, mi molce. L'età che vissi, che vivo, ch'avanza, mi fa tremante, mi scuote, mi folce, <i>in assenza, presenza e lontananza.</i> Assai, troppo, a bastanza quel di già, quel di ora, quel d'appresso m'hanno in timor, martir e spene messo.</p> <p>G. BRUNO, <i>Un alan, un leon, un can...</i></p>	<p>O que talhei, ou talho, hei-de talhar, em passado, presente, ou no futuro, me é pena, me é tormento, ou me é seguro, no medo, no sofrer, e no esperar. Com duro, com amargo, com doçura, a experiênciã, frutos, a esperançã me são ameaça, angústias, e brandura. Quanto vivi, que vivo, ou que ainda avança, me faz tremente, me sacode, ou cura, <i>de ausênciã, de presençã, ou de tardança.</i> Assaz com abastança o outrora, o agora, o aquilo que virã em dor, temor, espera me têm já.</p> <p>J. DE SENA, <i>Un alan, un leon, un can ...</i></p>
--	--

Si tratta di un sonetto caudato, di endecasillabi, fatta eccezione del primo verso della coda che è un settenario (schema metrico rispettato nella traduzione, tranne che nell'ultimo verso: ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE/dEF). È un componimento che ha una struttura dialettica particolare, efficacemente realizzata attraverso la ripetuta "trimembrazione", che il critico evidenzia nella Scheda e il traduttore Jorge de Sena mette in atto nella versione del testo in portoghese, conservando sostanzialmente intatta la punteggiatura nella fronte e nella sirima: il punto alla fine di ogni quartina e di ogni terzina. Al v. 2 inserisce la [,] assente nel testo originale, nell'edizione citata *De gl'heroici furori* (Parigi 1585)<sup>27</sup>.

Nell'edizione recente (1995) Simonetta Bassi mette un [,], forse per rendere più agevole la lettura e la comprensione del testo. Tuttavia non conosciamo, come già abbiamo annotato per il sonetto precedente, il testo bruniano di base.

Negli *Eroici furori* (seconda parte, dialogo primo: interlocutori *Cesarino, Maricondo*) il sonetto *Un alan, un leon, un can* è preceduto da una riflessione sull'armonia e sull'ordine universale, sulla buona disposizione e l'intesa delle parti dell'universo. Quando nell'universo c'è armonia avvengono le cose migliori, quando questa viene a mancare si verificano le cose peggiori. E c'è una ragione, una legge, nelle necessarie

strutture poetiche nell'opera di Giordano Bruno si trova in L. Bolzoni, *Note su Bruno e Ariosto*, in "Physis", XXXVIII (2001), 1-2, pp. 41-66.

<sup>27</sup> Cfr. la copia anastatica cit., p. 1405.

mutazioni: dal male e dalla corruzione ci si può aspettare il ritorno a uno stato migliore. Da qui la definizione bruniana di “*revoluzion*”<sup>28</sup>, attraverso la voce di Cesarino, e la constatazione dell’attuale corruzione delle scienze che ha generato “*la feccia delle opinioni, le quali son causa della feccia de gli costumi, et opre*”<sup>29</sup>.

Le mutazioni, “*successione et ordine de le cose*”, sono un dato di fatto e sono inarrestabili. Una cosa è certa, attraverso l’esperienza storica:

In qualsivoglia stato ordinario, il presente più ne afflige che il passato, et ambi doi insieme manco possono appagarne che il futuro, il quale è sempre in aspettazione e speranza, come ben puoi veder designato in questa figura la quale è tolta dall’antiquità de gli Egizii, che fêrno cotal statua che sopra un busto simile a tutti tre puosero tre teste, l’una di lupo che remirava a dietro, l’altra di leone che avea la faccia volta in mezzo, et la terza di cane che guardava innanzi; per significare che le cose passate affligono col pensiero, ma non tanto quanto le cose presenti che in effetto ne tormentano, ma sempre per l’avenire ne promettono meglio. Però là è il lupo che urla, qua il leon che rugge, appresso il cane che applaude<sup>30</sup>.

Il sonetto bruniano nasce dal citato emblema della statua egiziana con le tre teste e dal motto con le tre dizioni (*Iam*, sopra il lupo; *Modo* sopra il leone e *Praeterea* sopra il cane) che “*significano le tre parti del tempo*”<sup>31</sup>. E il traduttore portoghese ha inteso bene la genesi e il contenuto del sonetto.

Traducendo alla lettera verso per verso, ha conservato il più possibile la successione metrica e gli schemi dell’originale, con la puntuale ripetizione dei tre tempi verbali: presente, passato e futuro.

Giordano Bruno dialoga col tempo. La prima persona, *io*, si succede con fermezza nelle due quartine, a partire dal v. 3: “*Quel che spesi, ritengo e mi procuro*”, riprodotto fedelmente nella traduzione: “*o que gastei, retenho, ou me procuro*”; e poi la reiterazione della stessa voce verbale al passato (“*Per quel che feci*” / “*O que talhei*”), al presente (“*faccio*” / “*ou talho*”), e al futuro (“*ed ho da fare*” / “*hei-de talhar*”). Per quanto ha fatto nel passato

<sup>28</sup> “La *revoluzion* dunque, ed anno grande del mondo, è quel spacio di tempo in cui da abiti ed effetti diversissimi per gli oppositi mezzi e contrarii si ritorna al medesimo [...]”. *De l’infinito, universo e mondi*, cit., p. 95.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 96.

il Poeta “si pente”, cioè non è soddisfatto; per quanto opera nel presente “si tormenta”; per quanto spera di operare nel futuro “s’assicura”. Nei versi è adombrato il desiderio di felicità, ovvero la sua ricerca incessante.

Lo stesso schema temporale si ripropone nelle tre terzine, ad esprimere la medesima condizione etico-esistenziale. Il soggetto non è però il Poeta (**io**), ma il **tempo** nelle sue tre fasi. Nella prima terzina: il passato ha “minacciato con l’agro” il Poeta; le esperienze presenti (“i frutti”) lo “affliggono con l’amaro”, la speranza del futuro lo accarezza (“molce”, dal latino *mulcere*). Nella seconda terzina: il passato lo fa “tremare”, il presente lo “scuote”, il futuro lo sostiene (“folce”, dal latino *fulcire*).

Infine, nella terzina-coda, che si apre con tre avverbi di quantità (*assai, troppo, a bastanza*), l’ultima ripetizione: l’esperienza passata gli alimenta il timore, la presente lo sottopone a martirio, quella futura gli accende la speranza.

Nell’esposizione Bruno illustra la similitudine tra la testa dell’antica statua egizia e la testa di un furioso amante, che è stato ed è travagliato; o meglio quell’antica testa diventa emblema della testa del filosofo furioso. Il commentatore spiega in generale, con acute annotazioni etico-psicologiche, lo stato dell’uomo che teme di perdere ciò che ha conseguito, oppure lo stato dell’amante geloso dell’amore conquistato, sospettoso di perderlo, con l’ammonimento profetico che quando siamo felici dobbiamo aspettarci il rovesciamento della situazione e viceversa (allusione all’immagine della ruota) per la legge del movimento e della mutazione, per la forza naturale e necessaria della vicissitudine naturale delle cose. La dissertazione di Cesarino/Bruno è riconosciuta dall’interlocutore Maricondo come filosofica e non teologica<sup>32</sup>.

1.3. Se il pensiero di Bruno è filosofico piuttosto che teologico, come Bruno stesso afferma attraverso il dialogo di Maricondo con Cesarino, quello di Campanella è filosofico e teologico insieme, nonché socio-politico, impegnato come fu il Frate di Stilo – scrive Sena – “a migliorare la condizione sociale dei contadini e, come ultima ratio, contro l’autoritarismo oligarchico del regno di Napoli, si mise a capo di una cospirazione separatista per creare una repubblica comunitaria”<sup>33</sup>. E, sempre

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>33</sup> Cfr. la scheda su Campanella (*ibid.*, pp. 321-322).

nella scheda, Sena definisce la *Città del Sole* “visionaria utopia di una repubblica comunista e cristiana”, e considera Campanella poeta la voce migliore fra i poeti del primo Seicento.

Nell’*Antologia* Jorge de Sena inserisce la traduzione di due sonetti della *Scelta d’alcune poesie filosofiche: Al carcere* e *Di se stesso*, entrambi autobiografici, che, per la loro “chiarezza” – dichiara Campanella nella *Esposizione* – non necessitano di autocommento. Ecco il primo:

<p>Come va al centro ogni cosa pesante dalla circonferenza, e come ancora <i>in bocca al mostro, che poi la devora,</i> <i>donnola incorre timente e scherzante;</i> così di gran scienza ognuno amante, che audace passa dalla morta gora al mar del vero, <i>di cui s’innamora,</i> nel nostro ospizio alfin mette le piante. Ch’altri l’appella antro di Polifemo, palazzo altri d’Atlante, e chi di Creta il laberinto, e chi l’Inferno estremo (ché qui non val favor, saper, né pièta), io ti so dir; del resto, tutto tremo, ch’è ròcca sacra a tirannia segreta.</p> <p>T. CAMPANELLA, <i>Al carcere</i></p>	<p>Como o que pesa ao centro vai tombando da circunferência, e como <i>sempre</i> e agora <i>o animalzito à boca que o devora</i> <i>do monstro vai, temente mas brincando,</i> assim quem à grã ciência dedicando a audácia está com que do charco afora sai para o Mar do Vero, <i>que o enamora,</i> só neste hospício acabará ficando. Antro chamam-lhe alguns de Polifemo, outros de Atlante os paços, quem de Creta o Labirinto, quem o Inferno extremo! Eu sei porém que nada humano afecta este rochedo consagrado – eu tremo – à tirania oculta e mais secreta.</p> <p>J. DE SENA, <i>Ao cárcere</i></p>
--	---

Il componimento, dallo schema metrico ABBA, ABBA, CDC, DCD, si presenta volutamente impersonale, fino all’ultima terzina. Si snoda come una riflessione costruita su due similitudini in cui uno dei due termini di paragone è sempre lo stesso: l’uomo amante della vera scienza (“di gran scienza ognuno amante”). Gli altri due termini di paragone sono “ogni cosa pesante” e la “donnola”. Dopo le due similitudini, Campanella indugia sugli appellativi, o meglio sulle identificazioni analogiche del carcere: *ospizio, Antro di Polifemo, palazzo d’Atlante, laberinto di Creta, il fondo dell’Inferno*, di letteraria memoria (Ariosto e Dante), con la perentoria terzina finale:

<p>(ché qui non val favor, saper, né pièta), io ti so dir; del resto, tutto tremo, ch’è ròcca sacra a tirannia segreta.</p>	<p>Eu sei porém que nada humano afecta este rochedo consagrado – eu tremo – à tirania oculta e mais secreta.</p>
---	--

Nel penultimo verso affiora l’io del poeta, faticosamente tenuto nascosto, eppure già annunciato dal possessivo “nostro ospizio” all’inizio

del v. 8. Il traduttore conserva la [,] al v. 2, dove aggiunge *sempre* e cambia la disposizione delle parole nei vv. 3-4; al v. 7 sostituisce il costrutto riflessivo (“di cui s’innamora”), con quello attivo (“*que o enamora*”). Interviene pure sulla difficile, quanto eloquente punteggiatura campanelliana: mette un punto esclamativo al v. 11, per dare ai versi una maggiore chiarezza, ed elimina la parentesi tonda al v. 12, caratterizzante la poesia di Campanella, ma troppo audace per un traduttore<sup>34</sup>. Tuttavia Sena, pur seguendo il filo e il senso del testo originale, non riesce a riproporre le tre parole (*favor, saper, né pièta*), fondamentali nella poesia di Campanella perché esprimono le tre Primalità, ignorate nel carcere, che con grande forza il Poeta di Stilo contrappone alla triade negativa della tirannide.

Ci sono varie interpretazioni sull’identificazione del carcere. Per Gentile sarebbe quello del Sant’Uffizio in Roma; e così anche per Amabile e Firpo, mentre Giovanni Di Napoli ipotizza che sia il Castel Nuovo di Napoli<sup>35</sup>.

Nella traduzione, dove le forme di gerundio prendono il posto di taluni participi presenti nell’originale, Sena rende quasi sempre alla lettera il dialogo che Campanella sembra rivolgere ai compagni che stanno nella medesima condizione di carcerati – come fa supporre il verso: “nel nostro ospizio alfin ferma le piante” – o, forse con maggiore probabilità, a qualcuno che è appena finito nella stessa prigione (Amabile ipotizza che si tratti di Colantonio Stigliola)<sup>36</sup>, come fa pensare il *ti* del v. 13. Ma potrebbe pure trattarsi di un’assorta contemplazione del carcere in cui si trova e della ineluttabilità di finire in esso.

1.4. Segue la traduzione del sonetto *Di se stesso*, che molto probabilmente dovette affascinar Sena per le numerose antitesi che rinviano alla poesia di Petrarca, o “contrapposizioni” (così le chiama Campanella nell’*Esposizione*).

Sciolto e legato, accompagnato e solo, gridando cheto, il fiero stuol confondo: folle all’occhio mortal del basso mondo saggio al Senno divin dell’alto polo.	Solto e amarrado, acompanhado e só, em gritos e calado, aos mais confundo: louco aos olhos mortais do baixo mundo, sábio porém p’ra o Deus de quem sou pó.
--	---

<sup>34</sup> Anche per i due sonetti di Campanella ignoriamo l’edizione di riferimento.

<sup>35</sup> Cfr. le Note di F. Giancotti all’edizione *Le poesie*, cit., pp. 252-255.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 252.

<p>Con vanni in terra oppressi al ciel men volo, in mesta carne d'animo giocondo; <i>e, se</i> talor m'abbassa il grave pondo, l'ale pur m'alzan sopra il duro suolo. <i>La dubbia guerra fa le virtù conte.</i> Breve è verso l'eterno ogn'altro tempo, <i>e nulla</i> è più leggier ch'un grato peso. <i>Porto dell'amor mio l'imago in fronte,</i> sicuro d'arrivar lieto, per tempo, ove io senza parlar sia sempre inteso.</p> <p>T. CAMPANELLA, <i>Di se stesso</i></p>	<p>Pregado à terra, para o Céu eu vou, na carne triste um espírito jucundo: <i>se</i> da pesada carga sitibundo, as asas me alçam deste chão sem dó. <i>A dúbia guerra faz virtude tudo.</i> Breve é face ao eterno qualquer tempo. <i>Nada</i> é mais leve que uma carga amada. <i>Na frente eu trago a imagem estampada</i> <i>do meu amor,</i> seguro de que a tempo hei-de chegar onde me entendam, mudo.</p> <p>J. DE SENA, <i>De si mesmo</i></p>
---	---

La punteggiatura della traduzione è fedele a quella del testo originale: conserva i [:] al v. 2, e sostituisce i [:] al campanelliano [;] del v. 6; per questioni metriche viene eliminata la congiunzione *e* al v. 7 (*e, se* diventa *se...*) e al v. 11 ("*e nulla* è più leggier..." / "*Nada* è mais leve...". Si rileva la variazione di costrutto nell'ultima terzina con la creazione di un *enjambement* e, infine, la collocazione in posizione forte dell'aggettivo "*mudo*", preceduto dalla [,] col quale il traduttore sostituisce "senza parlare".

Jorge de Sena riesce bene nel rendere le contrapposizioni fitte e simmetriche dei vv. 3 e 4, il divario fra il giudizio erroneo degli uomini e il giudizio di Dio, quello tra la sofferenza del corpo e la gioia dell'animo, tra il peso del corpo e lo slancio dell'anima. Nel sonetto affiora l'idea campanelliana che spesso ciò che consideriamo male, lo è solo dal punto di vista dell'ente particolare.

Anche nella traduzione in portoghese risalta l'aforisma:

<p>La dubbia guerra fa le virtù conte.</p>	<p>A dúbia guerra faz virtude tudo.</p>
--	---

Seguono altri due versi sentenziosi, nel testo originale coordinati dalla congiunzione *e*, mentre il traduttore li separa con un punto fermo. La guerra incerta, perché difficile, rivela con certezza le virtù di chi combatte: il traduttore preferisce il singolare *virtude* al plurale campanelliano: *le virtù*. E risaltano pure il contrasto tra il tempo e l'eterno e la consapevolezza che in nome di Dio diventa leggero persino il peso del carcere. Questo è accettato e vissuto quale preparazione alla salvezza eterna, come conferma l'ultima terzina, in cui si esalta la lotta vittoriosa

e si auspica la beatitudine del Paradiso, ove “non si parla se non con l’intendenza”<sup>37</sup>, secondo la trattazione della *Metafisica*. Il componimento si chiude con la dichiarazione dell’amore del “Sennoamante” per Dio, accompagnata dalla speranza, anzi dalla certezza della salvezza.

La scelta di tradurre queste due poesie campanelliane ha il suo senso e le sue ragioni: senz’altro sono tra le poesie più semplici ma profonde, e riassumono il credo e la missione del Poeta profeta, tra contraddizioni e difficoltà, dinanzi alle quali non si arrende ma acquista la forza per andare avanti.

Il Canzoniere di Campanella è permeato di autobiografismo, eroico nella prima parte, più controllato nella seconda e accompagnato dal pentimento e dalla preghiera a Dio<sup>38</sup>.

Sena è attratto dalla originale grandezza sia di Bruno sia di Campanella, due grandi figure del pensiero europeo. Giudica Bruno un filosofo “eroico” e una personalità affascinante, e Campanella “uno dei più impenitenti e visionari ribelli della storia”; entrambi poeti unici, inimitabili, pertanto pure difficili da tradurre per la rudezza stilistica e per la forza delle emozioni, delle idee e delle immagini. Jorge de Sena sa cogliere la dialettica intensa della loro poesia, forse meglio la “trimembratura strutturale” e l’ambiguo e segreto modo di esprimersi dei sonetti del Frate di Nola; meno bene il ragionamento sillogistico del Frate di Stilo<sup>39</sup>. Le poesie di Bruno sono testimonianze di una “visione profonda” e ben si armonizzano con la poetica e i componimenti della raccolta *Esorcismi* del Poeta portoghese. Oltre che poeta, Jorge de Sena è fautore di una cultura universale, come testimonia la raccolta antologica delle sue traduzioni poetiche, intesa a individuare e a comunicare il tessuto dei legami poetici nei testi, attraverso i testi e oltre i testi oggetto di studio<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> *Le poesie*, cit., p. 257.

<sup>38</sup> Rinvio al mio saggio “*Theologiza et laetare*”. *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1997.

<sup>39</sup> Cfr. A. Cerbo, *Forme e strategie di colloquio nella poesia di Tommaso Campanella*, nel volume *La poésie comme entretien / La poesia come colloquio. De l’antiquité à l’époque contemporaine*, Études réunies par B. Bonhomme, A. Cerbo e J. Rieu, Paris, L’Harmattan, 2018, pp. 81-99.

<sup>40</sup> Intorno alla intertestualità e alla interdiscorsività, cfr. C. Segre, *Intertestuale/Interdiscorsivo: appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.

**Appendice:** le schede su Bruno e su Campanella di Jorge de Sena.

**BRUNO, GIORDANO** – Una delle più affascinanti personalità della storia della filosofia, uno dei massimi scrittori italiani e poeti della seconda metà del Cinquecento, Filippo Bruno nacque nel 1548 a Nola, vicino Napoli, e in questa città si trasferì nel 1562 per proseguire gli studi. Tre anni dopo entrava in un convento di domenicani, dove prendendo i voti, mutò il nome in Giordano. Sospettato di eresia, fuggì a Roma nel 1576, poi Venezia e da qui a Ginevra nel 1578, il grande centro calvinista, dove smise l'abito e nel 1579 si convertì al calvinismo. Un attacco diretto contro un rispettato calvinista lo condusse in prigione, da dove riuscì a scappare in Francia, risiedendo prima a Lione e subito dopo a Tolosa e qui si laureò in Arti e insegnò Filosofia. Tra il 1581 e il 1583 fu a Parigi, protetto dal sovrano Enrico III, dopo di che si trasferì in Inghilterra, dove a Oxford fece scandalo e a Londra fu membro influente della avanguardia filosofica e letteraria, ritenuta "libertina" (pare che Marlowe sia stato uno dei giovani compagni di allora). Risalgono al periodo inglese i suoi trattati più importanti, in italiano, capeggiati dal grandioso *Degl' Heroici Furori*, apice poetico e filosofico del suo pensiero, pubblicato a Parigi nel 1585, dov'era tornato proprio quell'anno. Da qui si trasferirà in Germania (Marburgo, Wittenberg) e nel 1588 sarà a Praga. Tornato in Germania (Helmstedt e poi Francoforte tra il 1590 e il 1591), ripartì fortunatamente – per sfida, noncuranza o come chi sa di andare incontro al proprio destino – per l'Italia da cui era andato via quindici anni prima. Arrestato a Venezia dall'Inquisizione, venne trasferito a Roma nel 1593 e, dopo sette anni di prigione e di processo inquisitoriale in cui rifiutò di abiurare, fu bruciato vivo nella città dei Papi il 17 febbraio 1600, a Campo de' Fiori, dove la sua statua ricorda il suo sacrificio compiuto per la libertà di pensiero. Con lui moriva l'audace speculazione rinascimentale, continuata nell'angustia barocca, di cui fu uno dei massimi rappresentanti, detestato in egual maniera dall'intolleranza cattolica, luterana e calvinista da cui venne attaccato. Imbevuto di pitagorismo e neoplatonismo, ma consapevole continuatore di Ramon Llull, Niccolò Cusano e del contemporaneo Bernardino Telesio, come della cosmologia copernicana, il suo panteismo precede quello di Spinoza, come la sua teoria della pluralità dei mondi ha anticipato molta della scienza moderna. Il "furor", cui si riferisce il trattato da cui

abbiamo tradotto due delle sue poesie più belle e personali, è la pazzia d'amore come conoscenza suprema. Si noti che entrambe le poesie sono sonetti "irregolari", seguendo la pratica degli "strambottisti", e la dialettica di Bruno è brillantemente rappresentata nella trimembratura strutturale della seconda (p. 316).

**CAMPANELLA, TOMMASO** – Cambiò il suo nome Giovanni Domenico in Tommaso quando prese i voti come domenicano nel 1583. Era nato a Stilo, in Calabria. Nel 1591, la pubblicazione di un trattato filosofico, lo fece arrestare come eretico. Posto in libertà condizionata, si trasferì a Padova, dove conobbe e ammirò Galileo (di cui scrisse una difesa nel 1616). Nel 1592, fu arrestato con l'accusa di omosessualità, ma assolto per mancanza di prove. Venne nuovamente imprigionato nel 1596, accusato per aver discusso di religione con un ebreo, e una quarta volta per eresia l'anno seguente ed esiliato nella sua Calabria natale. Qui si impegnò a migliorare la condizione sociale dei contadini e, come ultima ratio, contro l'autoritarismo oligarchico del regno di Napoli, si mise a capo di una cospirazione separatista per creare una repubblica comunitaria. Arrestato nel 1599, torturato nel 1600, confessò la propria responsabilità e, per evitare la pena capitale, finse la pazzia, anche sotto le più terribili torture, che gli fu poi riconosciuta dal tribunale, con la condanna di prigione perpetua per eresia. Nel 1612, tuttavia, compose l'opera che gli diede la maggiore celebrità, *La Città del Sole*, visionaria utopia di una repubblica comunista e cristiana. Sempre in questo periodo si dedicò più profondamente alla poesia che gli garantì forse il posto più elevato tra i poeti italiani dei primi del Seicento. Gli fu concesso l'indulto nel 1626 e si stabilì a Roma, tentando di convertire la rigida chiesa controriformista alle sue idee riformiste. Nuovamente coinvolto in macchinazioni politiche, fuggì in Francia, nel 1634, dove il cardinale Richelieu, primo ministro di Luigi XIII, lo lasciò morire in pace, a Parigi, cinque anni dopo. Una grande figura del pensiero europeo e uno dei più impenitenti e visionari ribelli della storia, Campanella condivide insieme a Giordano Bruno – bruciato dalla Chiesa nel 1600 – la gloria di aver resistito, in nome della libertà, all'autocrazia della controriforma (pp. 321-322).



GUIA M. BONI

Università di Napoli L'Orientale  
gboni@unior.it

## SINAIS DE FOGO: IL ROMANZO DI UN POETA

### Riassunto

Nel 1979 uscì postumo il grande romanzo di Jorge de Sena, *Sinais de Fogo*, cui l'Autore pensava sin dagli anni Quaranta anche se cominciò a lavorarvi effettivamente vent'anni dopo. In quest'opera che senz'altro può essere definita il romanzo di una vita, Jorge de Sena fece confluire molti degli aspetti che più gli stavano a cuore come uomo e come intellettuale: l'impegno politico e sociale, l'amore per il teatro e il potere taumaturgico della poesia. Il protagonista Jorge, personaggio prosaico per antonomasia, raggiungerà la presa di coscienza politica e umana proprio attraverso il percorso tribolato dei versi che gli sgorgheranno suo malgrado. Dopo un iniziale rifiuto, Jorge poco per volta accetta questo moto dell'anima che lo porterà ad abbandonare il suo arido solipsismo per cominciare a guardarsi intorno, a calarsi nella storia del suo paese, già sotto la dittatura di Salazar, e della vicina Spagna dilaniata dalla guerra civile. Proprio attraverso la travagliata elaborazione dei versi, fiume carsico che affiora nei momenti di crisi, seguiremo la crescita del personaggio che nel finale sembra avviarsi alla consapevolezza civica, politica, sociale e amorosa.

### Abstract

In 1979 the novel *Sinais de Fogo* was published by Jorge de Sena, which the author had been thinking of since 1940s, although he actually began writing it 20 years later. In this work that can certainly be defined as the novel of a lifetime, Jorge de Sena brought together many aspects that were most dear to him as man and as intellectual: political and social commitment, love for theatre and thaumaturgical power of poetry. The protagonist, Jorge, a prosaic character par excellence, will reach political and human awareness precisely through the suffering path of the verses that will flow in spite of himself. After an initial denial, Jorge gradually accepts this movement of his soul that will lead him to abandon his arid solipsism to begin to look around, to immerse himself in the history of his country, already under the dictatorship of Salazar, and of neighboring Spain torn apart by civil war. Precisely through the troubled elaboration of those verses, karst river that emerges in times of crisis, we will follow the growth of the character who in the end seems to look at civic, political, social and love awareness.

Tous les signes convergent vers l'art ;  
tous les apprentissages, par les voies  
les plus diverses, sont déjà  
des apprentissages inconscients  
de l'art lui-même.

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 1964

*Sinais de Fogo*<sup>1</sup>, romanzo postumo di Jorge de Sena, è una specie di summa. Vi ritroviamo, ovviamente, il narratore, anche se in vita aveva pubblicato solo racconti o novelle; il poeta che dei versi ha fatto un vessillo etico; l'acuto critico letterario che ha saputo col suo rigore filologico dare nuovo lustro ad autori come Camões, elevandolo a nostro contemporaneo e togliendogli di dosso la patina che ne aveva appannato il genio oppure svelando, con studi ancora oggi attualissimi, i mille e uno volti di Fernando Pessoa; l'autore di teatro che si rispecchia nei dialoghi serrati del romanzo; l'intellettuale impegnato che ha passato la vita a tentare di, in qualità di testimone, ridestare il proprio paese da un torpore secolare.

Mancano due altre sue passioni: la musica qui, tuttavia, sostituita dalla comparsa della radio, dalla cui voce giungono le notizie di quello che succede in Spagna e, beninteso, la traduzione che lo ha accompagnato per tutta la vita come dimostrano i due volumi a essa dedicati<sup>2</sup>, di cui abbiamo un gustoso assaggio quando lo zio Justino rivendica l'intraducibilità della parola *saudade*, caposaldo dell'identità portoghese.

Questo romanzo ha lasciato un'eredità che, nonostante gli studi puntualissimi – dalla prefazione alla prima edizione a cura di Arnaldo Saraiva, all'introduzione alla terza di Mécia de Sena, al saggio di Luís de Sousa Rebelo, presente nel bellissimo numero doppio (13-14), interamente dedicato a Jorge de Sena, della *saudosa* rivista "Quaderni Portoghesi" diretta da Luciana Stegagno Picchio, fino ai più recenti lavori di Orlando Nunes de Amorim e Jorge Vaz de Carvalho<sup>3</sup> –, ha ancora molto da dire.

<sup>1</sup> J. de Sena, *Sinais de Fogo*, Lisboa, Edições 70, 1979. D'ora in poi citato con *SdeF* e seguito dal numero di pagina.

<sup>2</sup> J. de Sena, *Poesia de 26 séculos*, Porto, ASA, 2001<sup>3</sup>; id., *Poesia do Século XX*, Porto, ASA, 2003<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> A. Saraiva, "História de um romance (im)perfeito", in *Sinais de Fogo*, op. cit., pp. 7-15; M. de Sena, "Introdução à 3ª edição", Lisboa, Edições 70, 1984, pp. 1-17; L. de Sousa Rebelo, "Sinais de Fogo de Jorge de Sena, ou os exorcismos da memória", in *Quaderni portoghesi*, 13-14, 1983, Pisa, Giardini Editori, pp. 151-165; il doppio numero monografico di *Quaderni portoghesi* contiene saggi di: Mécia e Isabel de Sena, Eduardo Lourenço, José-Augusto

Affronteremo, per quanto possa sembrare paradossale o eretico, trattandosi di un romanzo, il valore teoretico della poesia, ossia come attraverso l'appropriazione del linguaggio poetico, il protagonista riesca a prendere coscienza della realtà che lo circonda e della Storia, qui corrispondente allo scoppio della guerra civile spagnola e ai suoi inevitabili riverberi sul vicino Portogallo.

D'altro canto, già Aristotele nella sua *Dell'Arte poetica* scriveva:

la poesia è attività teoretica e più elevata della storia: la poesia espone piuttosto una visione del generale, la storia del particolare. Generale significa, a quale tipo di persona tocca di dire o fare tali tipi di cose secondo il verosimile o il necessario; e di ciò si occupa la poesia, anche se aggiunge nomi di persona. Il particolare invece è che cosa Alcibiade fece o che cosa subì<sup>4</sup>.

Probabilmente, quello che attribuisce a questo romanzo, uscito postumo nel 1979, un posto unico nell'opera ricchissima ed eclettica di Jorge de Sena è che sia stato il romanzo di una vita, a lungo meditato, scritto dagli anni Sessanta fino alla morte, ma a cui già pensava negli anni Quaranta, come lo dimostra una lettera alla futura moglie, Mécia, dove anticipava non tanto la trama quanto l'effetto prorompente che avrebbe avuto sulla società portoghese:

e o romance, esse, medito-o tão áspero, tão fantástico, e violentamente realista, que nenhum editor se atreverá a pegar-lhe, e talvez só o Sousa Pinto (o dos Livros do Brasil) lhe possa pegar para publicá-lo no Brasil. E

---

França, Maria de Lourdes Belchior, José Vitorino de Pina Martins, Kenneth David Jackson, Pedro Tamen, Óscar Lopes, Francisco Cota Fagundes, Luís de Sousa Rebelo, Hélder Macedo, Carlo Vittorio Cattaneo, Rip Cohen, Horácio Costa, Luís F. A. Carlos, Fátima Freitas Morna, Alessandra Mauro, Luciana Stegagno Picchio, Joaquim-Francisco Coelho, Frederick G. Williams e interviste a José Blanco, Antônio Cândido, Jean R. Longland e Anne Terlinden Villepin per un totale di 402 pagine; O. N. de Amorim, *À luz do mar aceso: um estudo das relações entre memória individual e memória histórica em Sinais de Fogo, de Jorge de Sena*, tesi di dottorato, USP, 2002; id., "Sinais de uma guerra: trauma e crise histórica em *Sinais de Fogo*, de Jorge de Sena", in *Terra Roxa e outras terras*, vol. 6, 2005, pp. 2-12: <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa> (consultato novembre 2019); id., "O desvio autobiografico em *Sinais de Fogo*, de Jorge de Sena", in *Literatura e representação do eu. Impressões autobiográficas*, São Paulo, Unesp, 2010, pp. 45-70; id., "Jorge de Sena. *Sinais de Fogo*, como romance de formação", in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 254-260; J. V. de Carvalho, *Jorge de Sena. Sinais de Fogo, como romance de formação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011 che l'anno seguente ha ricevuto il *Prémio Jorge de Sena* per la saggistica.

<sup>4</sup> Aristotele, *Dell'arte poetica*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 31-33.

mesmo assim, não teria ilusões: mesmo publicado lá, seria uma catástrofe, gritariam que eu enxovalhava o berço da nacionalidade que lá não havia gente só sem caráter, viciosos, ladrões, prostitutas, tuberculosos, etc. que será 50% da população do romance, que pretende dar a decomposição desorientada de um povo e a opressão da juventude (17 febbraio 1948).

Anni dopo, quando ormai si era messo all'opera, nella corrispondenza che intrattiene con vari letterati e intellettuali portoghesi (José Augusto França, Eduardo Lourenço, Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, Luís Amaro, José Rodrigues Miguéis e Vergílio Ferreira), si chiederà a più riprese se il libro riuscirà mai a vedere la luce: "Será, porém, publicável?", si chiede nella lettera a Vergílio Ferreira (30/11/1964); "Não sei se poderei publicá-lo. Aí [in Portogallo], por certo será impossível" (lettera a José Augusto França, 29/3/1965); "o meu romance dificilmente publicável" (Sophia de Mello Breyner, 21/5/1966); "não é possível publicá-lo em Lisboa" (a José Rodrigues Miguéis, 8/1/1968). Contraddicendo i suoi timori, il romanzo, uscito dopo la ritrovata libertà del paese, sarà un successo editoriale in patria con tre edizioni nel giro di pochi anni e all'estero<sup>5</sup>.

Dagli appunti presenti nello spoglio, sappiamo che Jorge de Sena aveva in mente non di limitarsi a un unico romanzo, bensì di scrivere un ciclo, una saga che si doveva intitolare *Monte Cativo* – progetti pubblicati tutti dalla vedova "prodigiosa" Mécia<sup>6</sup> – che non era altro che il nome della strada dove aveva abitato quando si era trasferito a Porto per studiare ingegneria. Prevedeva un ciclo di quattro romanzi nel quale intendeva dare un affresco del Portogallo dal 1936 al 1959. Anno spartiacque della sua vita perché, dopo aver preso parte a un fallito attentato contro la dittatura salazarista, accettò l'invito dell'università di Bahia, prendendo così la via dell'esilio: prima tappa il Brasile.

Nonostante il romanzo fosse in gestazione dagli anni Quaranta, lo comincerà a scrivere con regolarità nel 1964, proprio in Brasile, come testimoniato dall'infittirsi dei riferimenti nella sua corrispondenza. Non ne ha ancora ben precise le dimensioni poiché gli capita di chiamare "longa novela", temendo, lontano dal proprio paese, di non essere in grado di riportare realistici dettagli storici. Ragion per cui chiederà all'amico Luís

<sup>5</sup>Ricordiamo solo: *Signs of fire*, Manchester, Carcanet Press, 1999; *Signes de feu*, Paris, Métailié, 1999; *Segni di fuoco*, Roma, Empiria, 2004; *Señales de fuego*, Galaxia Gutenberg, 2007.

<sup>6</sup>J. de Sena, *Monte Cativo e outros projetos de ficção*, Porto, ASA, 1994, pp. 141-147.

Amaro di mandargli alcuni ritagli di giornali riguardanti, per esempio, il comizio di Campo Pequeno oppure quando tornerà per la prima volta in patria nel 1968, con una borsa della Fundação Calouste Gulbenkian, andrà a consultare i giornali d'epoca alla Biblioteca Nazionale.

A metà degli anni Sessanta, ormai stabilitosi negli Stati Uniti a seguito del *golpe* militare che questa volta colpì il Brasile, sempre dalle lettere ricaviamo una certa incertezza sul termine *ad quem* del romanzo, indeciso ancora com'è tra il 1936 e il 1937, ossia tra la rivolta dei Marinai o il corteo della Mocidade Portuguesa: "Este primeiro volume trata da vida portuguesa, vista através de um narrador (que todo o mundo vai dizer que sou eu e não sou), desde o estalar da guerra de Espanha até ao grande desfile de 28 de Maio de 1937" (lettera a Vergílio Ferreira, 4/7/1965), occasione che chiarisce ulteriormente nella lettera a José-Augusto França: "De resto, este volume terminará com o desfile grandioso da M[ocidade] P[ortuguesa], em Lisboa, no ano de 1937" (29/3/1965). Tuttavia, due anni dopo, scrivendo, a Eduardo Lourenço ormai ha ben chiaro che si concluderà, come in effetti avviene, nel 1936: "espero concluir neste verão aquele volume, *Sinais de Fogo*, que é só 1936 e a guerra de Espanha" (8/6/1967), citando per la prima volta il titolo del romanzo.

Dopo una decina d'anni, prima in un'intervista rilasciata a un giornale portoghese "O Dia" e poi a uno spagnolo "El Adelanto", Jorge de Sena dichiarerà di scrivere da anni un lungo romanzo che ancora non ha portato a termine. L'anno seguente, il 4 giugno del 1978, morirà, lasciandoci un'opera finita, anche se non sappiamo se era proprio quella la conclusione da lui immaginata.

*Sinais de Fogo*, forse a causa della lunga gestazione, è un romanzo imponente, di oltre 500 pagine. Suddiviso in cinque parti, ha una struttura molto lineare, la prima e l'ultima si svolgono a Lisbona, le tre centrali a Figueira da Foz. In tutto i capitoli sono 43 con numerazione progressiva come a indicare una trama senza soluzione di continuità.

L'arco temporale della vicenda copre poco meno di due mesi: da luglio a settembre del 1936 e più esattamente tra il 18 luglio, data dallo scoppio della Guerra di Spagna, e il fallito tentativo di ribellione contro la dittatura da parte dei marinai appartenenti alla ORA (*Organização Revolucionária da Armada*) avvenuto l'8 settembre e finito nel sangue. In mezzo, il comizio di Campo Pequeno del 28 agosto 1936 che segnerà il giro di vite della dittatura portoghese.

Su questo sfondo si muove il protagonista, omonimo dell'autore, ma con cui Sena, come abbiamo visto, rifiuta di identificarsi. Non ancora ventenne, il personaggio Jorge proviene da una famiglia borghese, è figlio unico, vive a Lisbona, dove frequenta l'università, e solitamente va a passare le vacanze a Figueira da Foz dal fratello della madre, lo zio Justino. Arriva nella località balneare proprio il giorno dell'attacco di Francisco Franco al *Frente popular*, partito che aveva vinto le elezioni a febbraio, e assiste allo sgomento dei villeggianti spagnoli che, colti di sorpresa, non sanno se far ritorno in patria. Jorge, suo malgrado coinvolto in tale evento, trascorre le vacanze all'insegna del divertimento, abbastanza incurante di quello che gli succede intorno. Profondamente turbato solo dall'amore che prova per Mercedes e dalle varie esperienze sessuali sue e dei suoi compagni.

Nonostante il conflitto bellico avvenga alle porte di casa, con inevitabili ripercussioni sul Portogallo, Jorge de Sena lo tiene a distanza, trattandolo come un'eco remota che giunge via radio.

Romanzi su quella faticosa data del 1936, quando la Spagna divenne il banco di prova della II Guerra mondiale, ne sono stati scritti tanti. Tutti accomunati dalla denuncia della violenza e della crudeltà; in ambito portoghese, basti ricordare *O Ano da morte de Ricardo Reis* di José Saramago, pubblicato nel 1984. In *Sinais de Fogo*, viceversa, la guerra c'è, ma non c'è e qui risiede la geniale provocazione del romanziere che non voleva, come scritto in una lettera a Vergílio Ferreira, "omitir a guerra de Espanha, decisiva para nós; nem o amoralismo hipócrita que foi o da nossa geração" (30 novembre del 1968).

Come si fa a ritrarre l'"amoralismo ipocrita" di una nazione, il Portogallo, se non sorvolando su alcuni eventi storici, quali per esempio il colpo di stato del 1926 e l'instaurazione dell'*Estado Novo*? Se il lettore, infatti, non sapesse che in Portogallo vigeva una dittatura, instaurata col *golpe* militare del 1926, rafforzata con la nascita dell'*Estado Novo* di Salazar nel 1933, gli sembrerebbe che nel paese non ci fosse un regime, ma una repubblica. A dire il vero una repubblica c'era, la seconda che aveva soppiantato la prima con un colpo di stato militare ed era guidata da un presidente eletto, il generale Óscar Carmona in carica fino al 1951, ma presentatosi come unico candidato. La dittatura portoghese è uno degli argomenti più sottaciuti del romanzo e proprio per questo più coinvolgenti e sconvolgenti perché *in absentia* ritrae un popolo che apparentemente ignora di vivere sotto tale regime. Soprattutto nelle prime fasi

della guerra civile spagnola, coloro che temono la vittoria della *Falange*, difendono la repubblica portoghese, come se il loro non fosse un sistema democratico soltanto di facciata (“Eles querem destruir a República na Espanha para que seja mais fácil acabarem com ela aqui”, *SdeF*, 107). Viceversa chi teme la vittoria dei repubblicani paventa che la *União das Repúblicas Ibéricas* non sia altro che un riprodursi dei deleteri 60 anni di *União Ibérica* (1580-1640) come lo dimostrano le parole infervorate di *tio Justino* che, peraltro, offre ospitalità a due spagnoli fuggiaschi:

– Isso não! Isso não! Que tem Portugal a ver com os senhores? União? Federação das Repúblicas Ibéricas? Não queremos mais nada! Portugal tem séculos de existência nas suas fronteiras! Não é como os outros reinos de Espanha, que nunca souberam ao certo onde as tinham! Se a Espanha não tivesse os Pirenéus e o mar à sua volta, nem tinha existido nunca. (*SdeF*, 233)

In questo clima immobile come una cartina geografica appesa al muro, la guerra civile anche quando coinvolge i personaggi in prima persona, resta in un limbo. È il caso di *Zé Ramos*, fratello dell’amata *Mercedes*, che decide di andare a combattere i fascisti, imbarcandosi insieme ad alcuni spagnoli ricercati dalla polizia. Il cadavere di *Zé* ricompare sulla spiaggia di *Figueira da Foz*, riconosciuto dalla sorella *Mercedes* e da *Jorge* che fuggono disperati. Le notizie contraddittorie che si rincorrono – il corpo non era quello di *Zé* perché in realtà non si era imbarcato, ma era andato a *Coimbra* o forse il corpo era il suo, ma si era suicidato e non era morto per mano del nemico – fanno sì che il paese sembri vivere in un “incantesimo”, definizione di *Jorge*, tanto sprovvisto di coscienza da mettere in dubbio persino circostanze cui si è assistito di persona.

La vita continua con il ritorno a *Lisbona*, funestato da alcuni episodi di cui *Jorge* non sa valutare la portata: come il comizio di *Campo Pequeno* in cui il Portogallo si schiererà apertamente al fianco dei fascisti spagnoli oppure la rivolta fallita dei marinai dell’ORA che spingerà *Salazar* a presiedere anche il ministero della guerra. In casa di *Jorge* il secondo episodio viene accolto come uno spicciolo problema di economia domestica:

essas mesmas pessoas sentiam-se só e comunicáveis, por terem aceitado que a ordem e a disciplina fossem uma coisa exterior a elas, defendida por outros, em nome de um governo que tomara so-

bre si o defini-las e se atribuía a omnisciência mesmo de revoluções que chegavam a sair e causavam mortos e feridos. (*SdeF*, 523)

Il protagonista per cui fino ad allora la politica era parsa un elemento estraneo, come dichiarato a chiare lettere al principio del romanzo – “De política, nenhum de nós sabia nada. Era como se tudo o que vinha nos jornais se passasse a séculos e milhares de quilómetros de distância” (*SdeF*, 49-50) – esce di casa, si guarda intorno e scorge, nonostante tutto sia apparentemente immutato, sguardi sfuggenti di persone rassegnate, ignare del destino del paese, avendo delegato ad altri la propria esistenza:

A resposta veio dramática de minha mãe: o padeiro trouxera a novidade, tinha dito que houvera uma revolução. Meu pai comentou que, se tinha havido, já não havia, visto que tudo estava sossegado. A criada parecia espavorida com a ideia de uma revolução, mas ansiosa por ir à rua, a pretexto de mercearias, para saber do que se tratava. (*SdeF*, 517)

Su questa riflessione si chiude il romanzo, dimostrando quanto Jorge sia cambiato, sia cresciuto, abbia preso consapevolezza di sé e del mondo che lo circonda.

E questo avviene grazie alla poesia e, cioè, all’appropriarsi di un linguaggio che permetta di interpretare e testimoniare la realtà. Jorge, poco incline ai sentimenti, ha fatto del ragionamento sterile il suo stile di vita. Cerca sempre di riportare tutto alla razionalità, di non lasciarsi andare, si guarda intorno senza tuttavia mai riuscire ad andare al di là delle apparenze. L’insorgere della poesia viene accolto da Jorge, personaggio prosaico per antonomasia, con diffidenza e smarrimento. Peraltro nella sua famiglia e tra gli amici l’arte è sempre stata vista con sospetto, in quanto deviazione dalla norma:

Ser-se escritor, ou qualquer coisa semelhante e de ordem artística, era ainda pior que ser político. Um escritor, um pintor, um actor, não tinham qualquer lugar na escala social. E poeta era sinónimo familiar de distraído, de pobre de espírito, de idiota chapado, quando o não era de pessoa que devia dinheiro a toda gente. (*SdeF*, 118-119)

Inutile prendere consapevolezza del mondo circostante, essendo questo immutato e immutabile, sembra pensare il protagonista. Ragion

per cui quando per la prima volta viene investito da un fenomeno inspiegabile, reagisce con le armi a disposizione: incredulità e scetticismo.

Succede a Figueira da Foz, in riva al mare, quando tra i pensieri gli si insinua una frase che sembra un verso. Così viene descritta l'epifania:

"Sinais de fogo as almas se despedem, tranquilas e caladas, destas cinzas frias". Olhei em volta. De onde viera aquilo? Quem me dissera aquilo? Que sentido tinha aquela frase? Tentei repeti-la para mim mesmo: sinais de fogo... Mas esquecera-me do resto. Com esforço, reconstituía a sequência: Sinais de fogo os homens se despedem, exaustos e espantados, quando a noite da morte desce fria sobre o mar. Não tinha sido aquilo. Não era aquilo. E que significava? Seriam versos? "Sinais de cinza os homens se despedem, lançando ao mar os barcos desta vida". (*SdeF*, p. 117)

La frase appare poi scompare e il protagonista cerca di riacciuffarla, ma gli tornano in mente solo le prime parole. La ricostruisce a fatica e allora la mette per iscritto, chiedendosi preoccupato se sono versi. Dopo di che, sprezzante, butta via il pezzo di carta e si mette alla ricerca di un ristorante, ma i versi continuano a frullargli in testa: "Nas vastas águas que as remadas medem, tranquila a noite, está adormecida". Eram versos sem dúvidas. Mas havia alguma razão porque eu os estivesse fazendo ou para que eles se fizessem dentro de mim, à minha custa?". (*SdeF*, 118)

Una volta recuperata la razionalità, li smonta, convinto di avere sconfitto quell'assurdo moto dell'anima: "Mas eu não tinha escrito versos; acontecera que umas palavras, por um acaso qualquer, se me havia juntado na cabeça. Nada mais. De resto era tudo um disparate". (*SdeF*, 119)

Eppure che questo momento sia decisivo per il personaggio è dimostrato dal titolo del romanzo che riprende l'*incipit* della poesia: *Sinais de Fogo*. Segni incendiari sono i versi che scandiscono l'apprendistato del protagonista, momenti chiave che costellano il romanzo. Quei segni che Gilles Deleuze aveva individuato nella *Recherche* di Marcel Proust, offrendone una rivoluzionaria interpretazione<sup>7</sup>. La rivisitazione del passato intesa non come semplice elemento della memoria, ma come ricerca della verità profonda: "Chercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer, expliquer"<sup>8</sup>, recuperare il tempo perduto, attraverso il tempo

<sup>7</sup> G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Quadriges/Presses Universitaires de France, 1998. La prima edizione è del 1964.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25.

ritrovato, rendere intelleggibili i segni, in particolar modo quelli dolorosi dell'amore, che acquistano significato nella rivelazione finale dell'arte, nel caso nostro la poesia.

L'apprendistato di Jorge comincia nel momento in cui i versi irrompono nel suo pensiero a Figueira da Foz e poi gli si ripresentano nel corso del romanzo<sup>9</sup> e lo costringono a pensare, smarcandosi dalla convenzionalità, rappresentata dalla anestetizzata realtà che lo circonda. Ecco perché vi oppone resistenza, recalcitrante davanti alle sensazioni e immagini della poesia ("Sinais de fogo as almas se despedem..."; "Sinais de fogo os homens se despedem..."; "Sinais de cinza os homens se despedem...") che reclamano una spiegazione, un atto di creazione per giungere alla verità. Una verità che fa paura per la solitudine in cui è concepita, per la vertigine di trascendenza che non offre appigli e conduce all'essenza. La poesia sorge in Jorge in modo involontario e trascendente, prospettandogli realtà diverse, per questo la rifiuta con ostinazione, tentando di farla passare al vaglio della razionalità.

Tornato a Lisbona, ormai siamo alla quinta parte del romanzo, dopo un incubo, gli ritornano in mente quei versi che, seppur differenti, vengono accolti con uguale afflizione. Li scrive e questa volta compaiono anche le barre a indicarne la scansione, si tratta senza ombra di dubbio di poesia. Parallelamente ai versi che attecchiscono, sboccia la nuova consapevolezza del protagonista come "se uma nova responsabilidade, que eu não solicitara a mim mesmo, estivesse a formar-se na minha consciência" (*SdeF*, 429). Infine dopo aver litigato con Almeida, l'ex fidanzato di Mercedes, la strofa di "Sinais" sgorga sotto forma di endecasillabi sciolti. E così procede di tappa in tappa, sempre più rassegnato a questo nuovo io che attraverso la poesia si fa poco per volta interprete e testimone fino a giungere ai componimenti completi di "Gaiola de vidro" (*SdeF*, 485) o "Quanto de ti" (*SdeF*, 499).

Questo "nuovo io" o "altro io" richiama inevitabilmente Arthur Rimbaud, figura fondamentale nell'iter poetico di Jorge de Sena<sup>10</sup>, che nella famosa lettera chiamata "du Voyant", del Veggente, a Paul Déme-

<sup>9</sup> *SdeF*, parte II, capp. X e XI; parte V, capp. XXXVII, XXXIX, XLI.

<sup>10</sup> Gli dedicò due studi esemplari: «Rimbaud ou o dogma da trindade poética» e «Rimbaud revisitado», in J. de Sena, *O dogma da trindade poética (Rimbaud) e outros ensaios*, Porto, ASA, 1994, rispettivamente a pp. 27-46 e 47-51.

ny del 15 maggio 1871, enunciava come fosse la poesia a scegliere il poeta e non viceversa:

Car Je est un autre. Si le cuivre – s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la Symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. (...) La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend<sup>11</sup>.

Un po' come era successo a Jorge de Sena che, sempre in quel faticoso 1936, a 17 anni, ascoltando alla radio la "Cathédrale Engloutie" di Debussy, venne rapito dalla melodia e cominciò a scrivere:

Ante um caderno tentei dizer tudo isso [...]
 as fissuras da vida abriram-se para sempre,
 ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.
 [...]
 nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo
 que, nascido de jovem tiranizado e triste,
 viveria tranquilamente arreliado até a morte<sup>12</sup>.

Senza contraddire Jorge-autore che non voleva essere identificato col protagonista di *Sinais de Fogo* ("todo o mundo vai dizer que sou eu e não sou"), questi versi sembrano attagliarsi al mutamento subito suo malgrado da Jorge-personaggio.

Ormai, Jorge è predestinato alla poesia e non si ribella più. Nelle pagine seguenti, i componimenti abbozzati a Figueira da Foz prendono corpo davanti ai nostri occhi, correzioni incluse.

Accettando l'inevitabilità dei versi, accoglie anche quello della vita e la necessità di prendere posizione per darle un significato. Una sera, seduto su una panchina, guardando Lisbona, la percepisce ineluttabile come la vita: "Um espaço que se não procura ou se nos não impõe teimosamente, mas um espaço que se encontra sem que ele tenha de comum conosco mais que a coincidência de estar ali". (*SdeF*, 485)

<sup>11</sup> A. Rimbaud, *Ceuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 251.

<sup>12</sup> J. de Sena, *Arte musical*, a cura di Carlo Vittorio Cattaneo, Roma, Empiria, 1993, pp. 16-17. L'edizione originale, *Arte de música*, è del 1968.

Interpretare, decifrare, spiegare, cercare il significato dei segni, in questo consiste l'apprendistato: "Chaque ligne d'apprentissage passe par ces deux moments : la déception fournie par une tentative d'interprétation objective, puis la tentative de remédier à cette déception par une interprétation subjective, où nous reconstruisons des ensembles associatifs"<sup>13</sup>. L'insorgere della poesia in Jorge svolge proprio questa funzione: allontanarsi dall'obiettività, lasciandosi trasportare dalle libere associazioni della poesia che non necessariamente, tuttavia, generano significato e conforto: "Subitamente, passou por mim o desejo de dizer isto mesmo. E preparei-me para escrever. Lentamente escrevi. Mas o que ficou escrito era inteiramente outra coisa". ( *SdeF*, 485)

L'accettazione dell'occasionale comporsi delle parole, sgorgate da un io profondo, segna l'avvenuta metamorfosi di Jorge, la quale si palesa nell'ultimo componimento del romanzo, confermando l'avvenuto apprendistato, attraverso il valore alchemico della parola.

Quanto de ti amor, me **possuiu** no abraço  
em que de **penetrar-te** me senti perdido  
no *ter-te* para sempre –

Quando de *ter-te* me **possui** em tudo  
o que eu deseje ou veja não pensando em ti  
no abraço a que me *entrego* –

Quanto de *entrega* é como um rosto aberto,  
sem olhos e sem boca, só expressão dorida  
de quem é como a *morte* –

Quanto de *morte* recebi de ti,  
na pura perda de **possuir-te** em vão  
de amor que nos *traiu* –

Quanta *traição* existe em **possuir-se** a gente  
sem conhecer que o corpo não conhece  
mais que o *sentir-te* noutro –

Quanto *sentir-te* e me **sentires** não foi  
senão o encontro eterno que nenhuma imagem  
jamais *separará* –

Quanto de *separados* **viveremos** noutros  
esse momento que nos mata para  
quem não nos seja e *só* –

<sup>13</sup>G. Deleuze, *Proust et les signes*, cit., pp. 47-48.

Quanto de *solidão* é este estar-se em tudo  
 como na ausência indestrutível que  
**nos faz ser um no outro** –

Quanto de *ser-se ou se não ser* o outro  
 é para sempre a única certeza  
 que **nos** confina em *vida* –

Quanto de *vida* consumimos pura  
 no horror e na miséria de, possuindo, sermos  
 a terra que outros pisam –

Oh meu amor, de ti, por ti, e para ti,  
 recebo gratamente como se recebe  
 não a morte ou a vida, mas a descoberta  
 de nada haver onde um de nós não esteja. (*SdeF*, 499)

Dal punto di vista stilistico, la maturità del personaggio si ricava dalla struttura: 10 terzine di versi sciolti, chiuse da una quartina. L'uso dell'anafora "*Quanto*", ad aprire tutte le terzine, punteggia il divenire, mentre l'anadiplosi, cioè la ripresa nel primo verso di una parola di quello precedente è il concatenarsi dei sentimenti: I, 3 "*ter-te*"; II, 1 "*ter-te*" oppure II, 3 "*entrego*" e III, 1 "*entrega*" e così via.

Il cambiamento è oltremodo manifesto nel contenuto, indicando l'evoluzione di Jorge che ormai ammette la verità profonda: l'amore, forse per Mercedes, donna amata e rifiutata di cui, retrospettivamente, accetta l'amore e lo ricambia. Il "possesso" delle prime terzine si stempera nel "sentire", nell'"essere", nella consapevolezza che, seppur distanti, l'amata e l'amato saranno sempre presenti. E all'io e al tu che si alternano in principio, si sostituisce il "noi" ("*viveremos*", "*nos mata*", "*nos faz ser um do outro*", "*consumirmos*", "*sermos*", "*um de nós*"), rinunciando in modo definitivo allo sterile solipsismo che ne aveva caratterizzato il rapporto a Figueira da Foz.

Il potere salvifico della poesia gli permette di schiudere gli occhi su sé stesso e sugli altri, di aprire quella dialettica – caratteristica di tutta l'opera di Jorge de Sena – che consente al protagonista di pensare, interpretare e tradurre i segni della realtà:

E com certo orgulho triste, eu sentia que, enfim, a realidade estava dentro de mim. [...] Se a realidade estava em mim, naquelas ocasionais ordenações de palavras que representavam transpostamente a minha vida, o publicar versos era tentar estabelecer pontes entre as

peessoas que, na vida, não nos entenderiam nem nos encheriam o frígido vazio entre nós entreposto. (*SdeF*, 501)

Negli ultimi due capitoli la poesia scompare. Jorge ritorna alla vita di tutti i giorni; seppur cambiato, per chi gli sta intorno è più facile credere che la crisi adolescenziale degli ultimi mesi si sia semplicemente sopita. In realtà, il dono della veggenza – come la intendeva Rimbaud, ossia conoscenza profonda di sé – offre al protagonista la possibilità di cominciare a intravedere, attraverso la poesia (“ocasionais ordenações de palavras”) la realtà che lo circonda, contrariamente a un Portogallo che rifiuta ostinato di vedere e capire pur di mantenere lo *status quo*, l’“amoralismo ipocrita” che Jorge de Sena si era prefisso di ritrarre e denunciare:

A gritaria que os jornais faziam, todos animados de zelo governamental, a vozearia dos comentários historicamente radiofónicos [...] apenas me pareciam uma agitação gratuita e ridícula, em que várias pessoas procuravam encher de mortos e feridos longínquos a tranquila paz de vidas que nada queriam saber. (*SdeF*, p. 503)

In questo romanzo col quale Jorge de Sena intendeva dare un affresco della propria generazione, la poesia assume carattere teoretico, come scriveva Aristotele, di presa di coscienza, apprendistato e testimonianza, fermo restando che come scriveva l’autore stesso nel prologo a *Sinais de Fogo*: “A realidade é sempre mais vasta do que a conhecemos e possui uma intransponível margem de mistério”.



ETTORE FINAZZI-AGRÒ  
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"  
finazzi@uniroma1.it

## JORGE DE SENA E C.IA HETERODOXA

### Riassunto

La lezione di Fernando Pessoa e, più in generale, dei Modernisti portoghesi sembra aver notevolmente influito sulla produzione poetica di Jorge de Sena. Lo spazio ideologico ed estetico che lo scrittore lisbonese condivide con le avanguardie degli anni '20 e '30 è quello di una poetica altra e alternativa, segnata, cioè, da un impegno iconoclasta e anticanonico che si riversa anche in un rifiuto dei regimi autoritari vigenti dapprima in Portogallo e, poi, in Brasile – Paese nel quale volontariamente si esiliò e dal quale fu costretto ad allontanarsi dopo il golpe del '64.

Il mio testo tenterà di leggere la produzione sia poetica che saggistica di Jorge de Sena proprio a partire dalla sua determinazione a sottrarsi pervericacemente alle imposizioni del Potere: una laboriosa intransigenza che attraversa un mondo in rovina ed è drammaticamente attraversata dalla consapevolezza del declino di ogni prospettiva libertaria e realmente democratica.

### Abstract

The lesson of Fernando Pessoa and, more generally, of the Portuguese Modernists seems to have greatly influenced the poetic production of Jorge de Sena. The ideological and aesthetic space that the Lisbon writer shares with the avant-gardes of the 1920s and 1930s is that of a different and alternative poetics, marked, that is, by an iconoclastic and anti-canonical commitment that also spills over into a rejection of the authoritarian regimes in force, first in Portugal and then in Brazil – a country in which he voluntarily exiled himself and from which he was forced to leave after the golpe of 1964.

My text will attempt to read both the poetic and non-fictional production of Jorge de Sena starting from his determination to stubbornly escape the impositions of Power: a laborious intransigence that crosses a world in ruins and is dramatically crossed by the awareness of the decline of every perspective, libertarian and truly democratic.

Fernando Pessoa dedicou a sua vida inteira à subversão, em si mesmo, nos seus amigos, nos seus contemporâneos, e na posteridade [...], de tudo o que fosse contrário à nudez total do espírito, à derrocada de todas as pretensões humanas e sociais. É um dos maiores mestres de liberdade e de tolerância que jamais houve.

Jorge de Sena, "Fernando Pessoa, indisciplinador de almas"

Giunto al termine della mia lunga carriera accademica, dopo essere transitato per ambiti di ricerca molto diversi tra loro, è quasi d'obbligo

che io volga lo sguardo indietro per rendere omaggio a quei Maestri che mi hanno fornito gli strumenti critici, che mi hanno guidato nel mio interminato viaggio attraverso le culture di lingua portoghese. Dopo aver tentato di pagare il mio debito – in realtà inestinguibile – nei confronti di Beppe Tavani e di Giulia Lanciani, dopo aver dedicato un saggio a Jacinto e ad Eduardo do Prado Coelho, dopo aver pianto la scomparsa di un impareggiabile intellettuale, nonché uomo probo e integerrimo, come Eduardo Lourenço, e dopo aver reso omaggio ad una studiosa della letteratura portoghese del calibro e dell'importanza di Cleonice Berardinelli (unica ancora felicemente in vita con i suoi 105 anni), avverto, da modesto interprete di Fernando Pessoa, la necessità di affrontare ed analizzare, in questa sede, il fondamentale contributo di Jorge de Sena agli studi sull'opera del grande scrittore portoghese.

Jorge de Sena, in effetti, tra i nomi che ho appena menzionato, è colui con il quale non ho avuto una relazione personale, con cui non posso vantare una convivenza anche occasionale, e tuttavia devo necessariamente collocarlo nel mio personale panteon dei *Mestres queridos*. E non a caso ho usato l'epiteto con cui Álvaro de Campos si rivolge ad Alberto Caeiro, visto che Jorge de Sena, al pari di Jacinto do Prado Coelho, Mário Sacramento e di diversi altri collaboratori di *Presença*, può a buon diritto annoverarsi tra i pionieri degli studi su Fernando Pessoa. I suoi contributi alla esplorazione della galassia pessoana, insieme ai suoi importanti studi sull'opera camonianna, devono, di fatto, essere annoverati tra i più importanti e decisivi – e non solo per quel che concerne la fase iniziale della scoperta e divulgazione delle opere dello scrittore portoghese, ma più in generale in quanto capisaldi di un'interpretazione che ancora oggi risulta non solo valida, ma inaggirabile.

Rileggendo, ad esempio, l'introduzione alla sua antologia delle *Páginas de doutrina estética* – che, è bene ricordarlo, venne pubblicata per la prima volta nel 1946 – ci si può imbattere in una affermazione come la seguente:

E assim actuam os verdadeiros clássicos: fazendo nascer no espírito do leitor, como se tivesse lá sido gerada, a parte mais importante e activa desse pensamento que desejam propagar. O clássico responsabiliza o leitor, sem deixar ele próprio de ser responsável: mesmo para repeti-lo, é necessário repensá-lo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> F. Pessoa, *Páginas de doutrina estética*, a c. di J. de Sena, 2ª ed., Lisboa, Inquérito, s.d. [1960?], p. 10.

Ora, se è vero che l'edizione delle opere di Pessoa aveva iniziato a rivelare al pubblico *l'estilo múltimodo* (come sempre Sena lo definisce)<sup>2</sup> del povero impiegato delle agenzie commerciali della *baixa* di Lisbona, erano, tuttavia, passati solo quattro anni dalla pubblicazione del primo volume delle opere complete édite da Ática, così che azzardare la definizione di "classico" – con modalità che sembrano, peraltro, anticipare di diversi anni le considerazioni di Italo Calvino – poteva considerarsi se non un'esagerazione, certo una scelta rischiosa.

La tonalità risoluta con la quale Sena annette Pessoa alla categoria dei classici ci porta, in ogni caso, ad interrogarci su quali basi, teoriche e poetiche, egli fondi la sua scelta e sulle motivazioni che lo spingono ad inaugurare una lunga e fertile convivenza con l'opera dello scrittore di Lisbona. Credo che l'iniziale ammirazione sia dovuta, in gran parte, alla convivenza con altri collaboratori di *Presença* (come Luís de Montalvor, Adolfo Casais Monteiro o João Gaspar Simões) che, con lui e come lui, rimasero stupefatti ed intrigati dalla multiforme personalità poetica di Pessoa. Il percorso di scoperta e consacrazione si deve tuttavia a fattori che non saprei definire meglio se non facendo appello alla eterodossia (ed uso, qui, un termine caro a Eduardo Lourenço, ripreso anche da José Augusto Seabra)<sup>3</sup> che li accomunava. Una eterodossia, a mio avviso, che ha motivazioni profonde, sia estetiche che ideologiche, e che colloca Sena insieme a Pessoa – come peraltro, ancora Lourenço – in un luogo e in un tempo a parte rispetto al panorama socio-culturale e politico portoghese della loro epoca.

Nessuno dei tre, si badi, sfugge ad un profondo, direi quasi parossistico, legame con la terra d'origine, ma la prospettiva dalla quale guardano al proprio Paese, il modo nel quale interpretano il "dramma portoghese" – i suoi sogni infranti, le sue ambizioni naufragate, i suoi miti appannati o in rovina – li portano a visioni segnate dalla percezione di una tragicità, di una catastrofica imminenza e di una inaggirabile imma-

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>3</sup> È quasi superfluo menzionare i volumi di Eduardo Lourenço *Heterodoxia I e II*, pubblicati rispettivamente nel 1949 e nel 1967. Quanto a José Augusto Seabra, l'allusione alla lettura "eterodossa" di Pessoa da parte di Jorge de Sena è presente nella dedica a Sena del suo libro *O Heterotexto Pessoaano*, Lisboa, Dinalivro, 1985. La notizia la traggio dal bel saggio di D. W. Araújo e C. Gagliardi, "A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 40", in *Pessoa Plural. A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n° 7, 2015, pp. 44-86 [p. 45].

nenza, che neanche eventi apparentemente fausti (come la Rivoluzione dei Garofani) sembrano poter cancellare. “Il Portogallo come destino”, per ricordare ancora il titolo di un famoso saggio di Eduardo Lourenço, diviene per tutti loro, artisti e pensatori eterodossi, una disperata ed inane modalità dell’andare verso una meta – un destino nazionale, appunto, o una destinazione futura – che, come si sa fin dall’inizio, non potrà mai essere raggiunta. Basta, per questo, leggere l’uno accanto all’altro o anche l’uno di seguito all’altro “O caso mental português” di Pessoa, *40 anos de servidão* di Jorge de Sena e “O Labirinto da Saudade” di Eduardo Lourenço per rendersi conto del comune impegno ermeneutico degli autori nei confronti di una Patria ingrata, “metida / no gosto da cobiça e na rudeza / duma austera, apagada e vil tristeza”.

Se cito Camões è anche perché abbiamo a che fare con due dei maggiori interpreti della sua opera e con un poeta misconosciuto dai suoi contemporanei che ambiva a diventare un *supra-Camões*, ricevendo, in cambio, quella stessa negletta indifferenza con cui era stato accolto, in vita, colui che sarebbe diventato il bardo nazionale, riconosciuto, nella sua grandezza, solo dopo la morte. L’esaltazione della Patria, in questo senso, si accompagna ad una desolata consapevolezza del loro essere marginali rispetto ad un progetto – ancora imperiale – che sembra escluderli, che sembra relegarli in una lontananza dalla quale leggono e interpretano le sorti infauste del Portogallo.

Di fatto, ciò che sembra accomunare tutti questi autori, nell’eterogeneità dei tempi e delle situazioni storiche, è, da un lato, la volontà di indagare le ragioni profonde e, al contempo, le motivazioni inconscie che hanno condotto la loro Nazione ad un degrado che nessuna utopia imperiale, nessun sogno di *Quinto Império* può arrivare a redimere; dall’altro, ciò che emerge con forza è la consapevolezza di essere degli stranieri nella loro stessa terra e di non avere, dunque, alternative all’esilio – ad una condizione di straniamento, cioè, che li obbliga (da *estrangeirados*, appunto) ad una specie di dis-allontanamento, ad una distanza che, paradossalmente, li approssima, da espatriati, al senso profondo del loro essere portoghesi.

Le vicende biografiche di Sena, pellegrino tra Brasile e Stati Uniti, e Lourenço, precocemente installatosi in Francia, sono lì a dimostrarlo e, quanto a Pessoa, la coscienza acuta di essere un *outsider*, un fuori luogo e un personaggio anacronistico nel contesto di un Paese votato

all'immobilismo e al conformismo la ritroviamo in vari luoghi della sua produzione. E basta appena ricordare, a mo' d'esempio, la denuncia di essere degli esiliati rispetto al proprio tempo espresso nell'introduzione al primo numero di *Orpheu* e ribadito dalla intitolazione di quella rivista effimera che sarà, appunto, *Exílio*, il cui unico numero verrà pubblicato l'anno successivo alla più nota rivista promossa dallo stesso gruppo.

Che l'autore della divagante e anomica presentazione di *Orpheu* sia Luís de Montalvor e non colui che ne diverrà il condirettore a partire dal secondo numero, ha, a mio parere, poca importanza, visto che Pessoa sembra condividere appieno la sensazione di *desterro* così espressa nell'introduzione:

Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do: – Exílio!  
Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...

In questa disordinata e, in fondo, ancora romantica dichiarazione di intenti, ciò che si rileva è, appunto, il sentimento di estraneità rispetto al contesto storico e culturale del proprio Paese che spingerà molti dei rappresentanti del Modernismo portoghese a un riconoscimento mutuo al di fuori dai canoni vigenti, in un luogo e tempo a parte nel quale solidarizzare, nel quale riconoscersi come una ridotta comunità di espatriati. Non a caso, questo senso di un'appartenenza in uno "spazio intero fuori" accompagnerà Pessoa fino alla fine dei suoi giorni, spingendolo ad identificarsi per sempre in quella identità collettiva che è ribadita nell'espressione "Nós, os de *Orpheu*".

Certo che la condizione di esiliato sia diversa per Pessoa e Jorge de Sena risulta evidente dal fatto che l'uno si considera un appartato, un *déplacé* restando tuttavia ostinatamente vincolato – dopo la giovanile residenza sudafricana – alla sua città di origine, mentre l'altro, indotto dalle circostanze storiche, è forzato ad abbandonare fisicamente il Portogallo e, successivamente, il Brasile. Se le circostanze e le intenzioni sono differenti, resta tuttavia quel riconoscimento precoce della classicità di Pessoa che fa di Jorge de Sena un interprete sensibile della eccezionalità e della dissonanza del suo predecessore. Mi spingerei a ipotizzare che la curatela e la traduzione, tra il 1958 e il 1974, delle opere in inglese di Pessoa sia, per il poeta espatriato (espatriato, si ricordi,

a partire dal 1959), un modo per ribadire un'affinità che passa anche attraverso l'estraneità linguistica: una condizione di eteroglossia che lo accomuna, nella eterodossia di entrambi, al suo grande e ammirato compatriota<sup>4</sup>.

Del resto, dai vari saggi che Jorge de Sena ha dedicato all'opera di Pessoa – e che si dispongono in un arco di circa trent'anni – ciò che si desume è appunto il desiderio di trovare punti di contatto con lo scrittore da lui amato e lungamente analizzato, anche se tutto questo non si risolve, alla fin fine, in una reale e documentabile intertestualità, visto che, come afferma Jorge Fazenda Lourenço comparando i due autori più studiati da Sena, “dir-se-ia que se os textos sobre Luís de Camões são reveladores do modo como Jorge de Sena se propõe poeta, os textos sobre Fernando Pessoa são indiciadores do que ele não se propõe ser enquanto poeta”<sup>5</sup>.

Questa non coincidenza del Jorge de Sena critico ed ammiratore di Pessoa con il Jorge de Sena poeta ci spinge a pensare come, in realtà, egli abbia sempre guardato ad un autore, che egli considerava “un classico”, affascinato soprattutto dalla sua eterodossia, dal suo essere un “indisciplinador de almas”, cercando nella figura del grande poeta e del teorico asistematico aspetti che potessero coincidere o, almeno, essere compatibili con le proprie scelte ideologiche. È per tale motivo che, al di là della comune condizione di “esiliato”, quello che viene sottolineato negli scritti seniani è il carattere anti-normativo di Pessoa.

Significativo è, in questo senso, il fatto che il poeta antifascista, ormai dal suo esilio brasiliano, ricavi dalla sua prolungata convivenza con i manoscritti pessoani, non solo un'analisi approfondita e illuminante delle varianti d'autore di “Ela canta, pobre ceifeira”, ma riesumi, altresì, una manciata di poesie anti-salazariste e contro *l'Estado Novo* da lui ritrovate tra le migliaia di fogli vergati dall'artista lisbonese e lasciati ad un'ammirazione postuma. La storia stessa della pubblicazione delle

<sup>4</sup> Cfr. F. Pessoa, *Poemas ingleses*. Ed. bilingue prefaciada e anotada por Jorge de Sena. Trad. de Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal, Lisboa, Ática, 1974.

<sup>5</sup> J. Fazenda Lourenço, *A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998, p. 12. Si veda anche il saggio del medesimo autore “Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa”, in *Pessoa Plural A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 2012, n° 2, pp. 88-114.

quattro poesie, trovate negli anni Cinquanta – non nel famoso baule, ma “numa outra mala” detenuta dalla famiglia del poeta –, è alquanto singolare, visto che Sena fa dapprima pubblicare il “Triplo poema” contro Salazar sullo *Estado de São Paulo* nel 1960 senza, tuttavia, firmarsi (viene presentato dal giornale come *um correspondente anônimo*), per poi ripubblicarlo, il 9 maggio del 1974, “15° dia da Libertação Nacional”, sul *Diário Popular* di Lisbona. Nello stesso giorno egli ripubblica, datandola dalla sua residenza a Santa Barbara, la poesia “Sim é o Estado Novo, e o Povo...”, anch’essa già edita dallo *Estado de São Paulo*<sup>6</sup>.

Questo modo di render noti in forma anonima i testi *engagés* di Pessoa può suscitare qualche perplessità visto che, alla data della prima pubblicazione, né il loro autore poteva, evidentemente, subire alcuna rappresaglia da parte del regime, né il loro editore poteva essere raggiunto dalla censura, visto che era ormai espatriato. La cautela con cui Sena maneggia questi inediti, scritti da Pessoa nei suoi ultimi giorni di vita, deriva, forse, dalla consapevolezza che si tratti di opere incompiute e di bassa qualità poetica (“*não é um grande poema*” ammette a proposito del testo contro l’*Estado Novo*), ma, ciò nonostante, nel renderli pubblici egli vuole ribadire il loro valore documentario, testimonianza di un’affiliazione di Pessoa alla “*Oposição ao regime*”<sup>7</sup>. La controprova sta, per Sena, nel fatto che il “Triplo poema” contro Salazar, non solo “*estava passado a limpo, à máquina, em mais de uma cópia*”<sup>8</sup>, ma soprattutto i fogli erano tutti firmati ironicamente da *Um Sonhador Nostálgico do Abatimento e da Decadência* e, quindi, apparentemente destinati ad una distribuzione clandestina.

Che Pessoa avesse intenzione di dar vita ad un personale *samizdat* anti-Salazar, mi pare, forse, un’ipotesi alquanto azzardata, ma mi sembra certo che la scoperta di questi inediti abbia rafforzato, nel poeta espatriato, la convinzione dell’esistenza di un comune sentire ideologico con uno dei suoi autori di riferimento. L’inutile polemica, sviluppatasi in Italia e altrove, sull’appartenenza politica di Pessoa trova, in

---

<sup>6</sup> Cfr. *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, II vol., Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 67-80. Si veda ora anche la raccolta dei testi pessoani *Contra Salazar*, org. de António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus, 2008.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 75.

effetti, in questi testi, peraltro non eccellenti, un singolare rovesciamento della prospettiva, anche se, come ammette lo stesso Sena, “por certo ele não era, e em muitos dos seus escritos se vê, um modelo de ideais socialistas que não eram os seus”<sup>9</sup>.

La scelta conservatrice di Pessoa, in effetti, traspare in molti suoi testi, ma per la semplice ragione, a mio parere, che la sua idea di comunità – e, quindi, di comunanza di intenti e di comunismo – si limitava all’ambito della sua identità moltiplicata o, al limite, a quel “noi” adepti di *Orpheu*, in un movimento centripeto che tendeva ad escludere la realtà socioculturale del suo tempo. Da ciò al tentare di arruolarlo nella schiera degli scrittori di ispirazione fascista o anche solo autoritaria significa, di fatto, attuare – della sua opera, della sua personalità, delle sue opzioni ideologiche – una lettura totalmente errata e riduttiva, perché, come ho anche scritto tanti anni fa<sup>10</sup>, Pessoa può considerarsi solo un conservatore dell’Eventuale, un impolitico che interpreta la realtà sociale appena dal punto di vista del poter-essere, di una virtualità mai realizzabile e sempre inseguita nella impalpabile concretezza, nella vacua pienezza del mito – di ciò, insomma, che, parafrasando il poeta, “per non essere stato, è stato e ci ha creato”. Basta leggere, in questo senso, *O banqueiro anarquista* o considerare la sua esaltazione postuma di Sidónio Pais, dittatore da operetta, emblema mitizzato o, meglio, immagine-feticcio – in quanto oggetto sostitutivo, in quanto presenza di un’assenza denegata – di quella totale inettitudine alla vita e all’impegno ideologico, di quella consapevolezza di essere incapace di agire sul reale e nel reale che era, di fatto, propria di Pessoa, ma che egli proietta, appunto, sulla figura del defunto “Presidente-Rei”.

Un utopista consapevole del suo essere nulla, come l’uomo della mansarda, non poteva trovare che in Jorge de Sena un interprete in grado di cogliere la desolante grandezza di colui che si era inventato un mondo a propria immagine per sfuggire alla cogenza di un mondo “senza metafisica”. Un poeta visionario che non poteva non disprezzare la grezza e mediocre figura di un vero dittatore, di un vero “Presidente-Re” vestito dei panni dimessi del borghesucco senza aspirazioni

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>10</sup> Cfr. il mio *O alibi infinito. O projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 218-27.

o ideali evidenti e, tuttavia, capace di instaurare un regime di terrore, si imbatte, in conclusione, in un altro poeta che, sballottato dalle circostanze della vita e deciso ad opporsi con le armi della letteratura al falso grigiore, alla apparente mitezza di Salazar, trova nel suo predecessore non, forse, un modello poetico da imitare, ma certamente il magnifico rappresentante e il portavoce multiforme di una marginalità che si manifesta appieno solo nell'esilio da sé e dal mondo.

La comune eterodossia, la comune volontà di abitare un altrove nel quale ritrovarsi, rifiutando ogni conformismo, è ciò che traspare dal rapporto tra uno scrittore definito come un "sovversivo" in relazione a sé stesso, ai suoi contemporanei ed alla posterità, tra Pessoa, quindi, che si era opposto "alla totale nudità dello spirito, alla distruzione di ogni pretesa umana e sociale"<sup>11</sup> e un più giovane scrittore, come Jorge de Sena, che ha tentato per tutta la vita di leggere la stupidità di un "regno" che non gli apparteneva e al quale egli si sforzava di non appartenere, peregrinando, esule, per i luoghi infetti di un'epoca feroce, di una cultura degradata e miope, che non aveva saputo riconoscere, come lui, la grandezza di un autore che aveva, dal canto suo, agognato un'esistenza immune dall'affannoso e ammorbante ansimare della realtà.

---

<sup>11</sup>J. de Sena, *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup> Heterónima*, 3<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições 70, 2000, p. 70.





FRANCESCO MORLEO  
Università di Napoli L'Orientale  
fmorleo@unior.it

## NOÇÕES DE LINGUÍSTICA: JORGE DE SENA E LA LINGUA PORTOGHESE

### Riassunto

In questo contributo è proposta una serie di considerazioni sugli aspetti testuali e, più specificamente, sulla struttura informazionale *Tópico/Comentário* di un componimento scritto da Jorge de Sena durante la sua permanenza negli USA e pubblicata nella raccolta *Exorcismos* del 1972.

Gli aspetti testuali e la distribuzione informazionale mettono in evidenza non solo gli aspetti linguistici che caratterizzano il testo stesso, ma anche gli aspetti cognitivi alla base delle scelte linguistiche dell'autore. Il testo è inoltre analizzato da una prospettiva formale e da una sostanziale – il messaggio stesso che Sena manda al suo lettore –, considerando gli elementi deitici e alcune scelte stilistiche che lo caratterizzano.

Dopo una prima introduzione dell'oggetto in analisi, in cui si offre al lettore una traduzione funzionale alla comprensione del testo e una serie di informazioni che contestualizzano l'autore e il testo oggetto del nostro studio, è presentata un'analisi del poema per blocchi argomentativi, mettendo in evidenza la distribuzione informazionale alla luce della Linguistica Testuale e della Pragmatica. Successivamente, l'analisi passa da un livello macro a uno micro-linguistico, analizzando la struttura del testo in termini di coordinazione e subordinazione, o meglio, in termini di paratassi e ipotassi. Attraverso quest'ultima analisi, l'attenzione si sposta sui meccanismi linguistici direttamente legati allo spazio cognitivo e al ragionamento dell'autore sul tema presentato nel componimento. Infine, questo contributo si sofferma sugli stilemi del testo in esame per estrapolare informazioni utili a riflettere sul componimento stesso e sulle modalità espressive del suo autore.

### Abstract

This paper proposes a series of considerations about textual aspects and, more specifically, the informational structure Topic/Comment of a poem written by Jorge de Sena during his stay in the USA and then published in the book "Exorcismos" in 1972. According to textual and cognitive studies, textual aspects and informational distribution show not just the linguistic aspects of the text itself, but the cognitive aspects leading to these linguistic choices as well. In addition, the text is analysed considering the critical aspects and some stylistic choices that characterise it from a formal and substantial perspective, that is, considering the message Sena sends to his reader. After an introduction to the object under analysis, in which the reader is offered a functional translation to understand the text and a series of information contextualising the author and the text under scrutiny, an analysis of the text in argumentative blocks is presented – emphasising the informational distribution in the light of Textual Linguistics and Pragmatics. Then, the analysis moves from a macro level to a micro linguistic one, by examining sentence structure in terms of coordination and subordination or, in other words, in terms of parataxis and hypotaxis. In this last part of the analysis, attention is paid to the linguistic mechanisms directly linked to the author's cognitive space and

the thought process on the theme presented in the poem. Finally, this contribution focuses on the stylistic features of the text under examination to extrapolate useful information in order to ponder on the text itself and on the expressive modalities of its author.

## **Introduzione**

In questo lavoro è proposta una serie di considerazioni sugli aspetti testuali e sulla struttura informazionale di un componimento scritto dal poeta Jorge de Sena durante la sua permanenza negli Stati Uniti e pubblicato nella raccolta *Exorcismos* nel 1972.

Gli aspetti testuali e la distribuzione informazionale mettono in evidenza non solo gli aspetti linguistici che caratterizzano il testo stesso, ma anche gli aspetti cognitivi alla base delle scelte linguistiche dell'autore. Il testo è inoltre analizzato da una prospettiva formale e da una sostanziale – il messaggio stesso che Sena manda al suo lettore –, considerandone gli aspetti deittici e alcune scelte stilistiche che lo caratterizzano.

Dopo una prima introduzione dell'oggetto qui analizzato, in cui si offre al lettore una traduzione funzionale alla comprensione del testo e una serie di informazioni che contestualizzano l'autore e il testo oggetto del nostro studio, è presentata un'analisi per blocchi argomentativi, sottolineando la distribuzione informazionale alla luce della Linguistica Testuale e della Pragmatica.

Successivamente, l'analisi passa da un livello macrolinguistico ad uno microlinguistico, analizzando la strutturazione frasale in termini di coordinazione e subordinazione, o meglio, in termini di paratassi e ipotassi. Attraverso quest'ultima analisi, l'attenzione si sposta sui meccanismi linguistici direttamente legati allo spazio cognitivo e al ragionamento dell'autore sul tema presentato nel componimento.

## **Contestualizzando la poesia *Noções de linguística***

In questo testo, Jorge de Sena riflette sulla perdita delle radici osservando i figli che parlano inglese fra di loro e non in portoghese. La perplessità dell'autore riguarda la naturalezza con cui i figli si allontanano dalla propria lingua madre nella loro quotidianità. La lingua è chiaramente un tratto distintivo in contesti multilingue, tuttavia, nel componimento di Jorge de Sena si evince che la lingua portoghese si rivela debole e la cultura veicolata attraverso di essa è un'illusione "*que se não diz com menos que a experiência de um povo e de uma língua*".

La posizione dell'autore di *Noções de Linguística* sembra molto distante da quel sentimento forte che lega una lingua ad un sentire comune di un popolo, alla codifica di tradizioni e credenze, rivelandosi qualcosa di platonico nel senso di valore alto delle idee. Anzi, la considerazione di Jorge de Sena sulla vitalità linguistica del portoghese si chiude negativamente con la scomparsa di questo bagaglio che è linguistico, culturale e patriottico allo stesso tempo, sotto il peso di un'altra lingua<sup>1</sup>. Come ha scritto Francisco Fagundes<sup>2</sup> l'acquisizione di una nuova lingua è una rottura radicale con il passato e questo testo ne è testimone.

La forza metafisica, la codificazione della lingua portoghese si sciogliono – agli occhi del poeta – nella meschinità della quotidianità. Per l'autore, nonostante quanto dica la linguistica<sup>3</sup>, la lingua si perde nella consuetudine rappresentata dalla masticazione di un'altra lingua in cui il portoghese si disperde, come scrive nell'ultimo verso.

Al fine di presentare al lettore la carica espressiva del testo, si propone, di seguito (tab.1), il testo in lingua portoghese e una traduzione in italiano della poesia qui presa in esame. Il testo in italiano offre una versione del metatesto che mantiene le strutture sintattiche del prototesto in lingua portoghese che saranno poi presentate nei paragrafi successivi. A riprova della forza comunicativa dell'autore, è rilevante notare come il messaggio veicolato attraverso gli elementi testuali, esaminati di seguito, si mantenga pragmaticamente immutato anche in italiano.

Noções de Linguística	Nozioni di Linguística
Ouço os meus filhos a falar inglês entre eles. Não os mais pequenos só mas os maiores também e conversando com os mais pequenos. Não nasceram cá, todos cresceram tendo nos ouvidos	Ascolto i miei figli che parlano inglese tra di loro. Non solo i più piccoli ma anche i più grandi e conversando con i più piccoli. Non sono nati qui, tutti sono cresciuti avendo nelle loro orecchie

<sup>1</sup> Cfr. M. J. Queiroz, *Os males da ausência ou A literatura do exílio*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.

<sup>2</sup> Cfr. F. Cota Fagundes, *O retorno de um exilado. Subsídios para o estudo dum drama humano na poesia de Jorge de Sena* in G. Santos (a cura di), *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*, Lisboa, Cosmos, 1999.

<sup>3</sup> Si noti che gli anni in cui Sena scrive questo testo coincidono con il periodo in cui nasce e si sviluppa la Sociolinguistica con i lavori di, tra gli altri, Ferguson (1959) e Gumperz (1977).

<p>português. Mas em inglês conversam, não apenas serão americanos: dissolveram-se, dissolvem-se num mar que não é deles.</p> <p>Venham falar-me dos mistérios da poesia, das tradições de uma linguagem, de uma raça, daquilo que se não diz com menos que a experiência de um povo e de uma língua. Bestas. As línguas, que duram séculos e mesmo sobrevivem esquecidas noutras, morrem todos os dias na gaguez daqueles que as herdaram: e são tão imortais que meia dúzia de anos as suprime da boca dissolvida ao peso de outra raça, outra cultura. Tão metafísicas, tão intraduzíveis, que se derretem assim, não nos altos céus, mas na caca quotidiana de outras.</p>	<p>il portoghese. Ma in inglese conversano, non saranno soltanto americani: si sono dissolti, si sono dissolti in un mare che non è il loro. Venite a parlarmi dei misteri della poesia, delle tradizioni di un linguaggio, di una razza, di quello che non si dice se non con l'esperienza di un popolo e di una lingua, Bestie. Le lingue, che durano secoli e ugualmente sopravvivono dimenticate in altre, muoiono tutti i giorni Nella balbuzie di quelli che le ereditarono: e sono tanto immortali che mezza dozzina di anni le sopprime dalla bocca sciolta al peso di un'altra razza, un'altra cultura. Tanto metafisiche, tanto intraducibili, che si sciolgono così, non nell'alto dei cieli, ma nella cacca quotidiana di altre.</p>
--	--

Tabella 1: Testo della poesia *Noções de Linguística* e traduzione in italiano

Eugénio Lisboa<sup>4</sup> scrive che il poeta di *Exorcismos* ha una forza, un gigantismo, una audacia nella trasgressione, a volte una brutalità che sfiorano quasi il cattivo gusto. Un'arte quasi senza delicatezza che esprime lo sfogo di un esiliato senza patria, o meglio che ha la patria nella sua lingua. Come affermava Vasco Miranda<sup>5</sup>, è possibile affermare che Sena sfida il lettore, provocandolo e presentando il suo amore, il suo disincanto, il suo "dor de haver nascido em Portugal / Sem mais remédio que trazê-lo n'alma".

### I blocchi testuali e la struttura tematica

Partendo da un livello macrolinguistico, è possibile dividere il testo in tre parti: nella prima l'autore introduce l'argomento, nel secondo (che fa da collegamento tra il primo e il terzo) esprime le sue considerazioni su quanto esposto nel primo blocco. Nel terzo blocco, egli parte

<sup>4</sup> E. Lisboa, *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 34.

<sup>5</sup> V. Miranda, *Recensão crítica a 'Exorcismos', de Jorge de Sena* in "Colóquio/Letras", n° 14, Lisboa, 1973, pp. 77-78.

da quanto espresso nel primo e nel secondo blocco per esporre il suo punto di vista su un argomento più generale.

Ouço os meus filhos a falar inglês entre eles. Não os mais pequenos só mas os maiores também e conversando com os mais pequenos. Não nasceram cá, todos cresceram tendo nos ouvidos português. Mas em inglês conversam, não apenas serão americanos:	Blocco I: Fatto descritto
dissolveram-se, dissolvem-se num mar que não é deles.	Blocco II: Analisi del fatto
Venham falar-me dos mistérios da poesia, das tradições de uma linguagem, de uma raça, daquilo que se não diz com menos que a experiência de um povo e de uma língua. Bestas. As línguas, que duram séculos e mesmo sobrevivem esquecidas noutras, morrem todos os dias na gaguez daqueles que as herdaram: e são tão imortais que meia dúzia de anos as suprime da boca dissolvida ao peso de outra raça, outra cultura. Tão metafísicas, tão intraduzíveis, que se derretem assim, não nos altos céus, mas na caca quotidiana de outras.	Blocco III: Considerazioni

Tabella 2: Blocchi testuali della poesia

Il componimento si presenta come un testo descrittivo-argomentativo. Come scrive Piotti <sup>6</sup> “Il testo descrittivo<sup>7</sup> rappresenta persone, oggetti, ambienti, in una dimensione spaziale ed è correlato alla matrice cognitiva che consente di cogliere le percezioni relative allo spazio”; pertanto, il primo blocco è fondamentalmente un testo descrittivo. Il secondo blocco è appena una cerniera tra il primo e il terzo blocco. Quest’ultimo si apre con un messaggio rivolto al lettore: “Venham falar-me dos mistérios da poesia, das tradições de uma linguagem, de uma raça, daquilo que se não diz com menos que a experiência de um povo e de uma língua”. Così, l’autore mette insieme, in questo blocco tematico, le sue considerazioni su che cos’è una lingua. Quest’ultima

<sup>6</sup> M. Piotti, *Elementi di testualità*, in I. Bonomi, I. et al., *Elementi di linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2010, pp. 166.

<sup>7</sup> “Il testo descrittivo è per sua natura scarsamente autonomo; lo si trova solitamente all’interno di altri tipi nei quali può assumere funzioni diverse (...)”. *Ibid.*, p. 167.

sezione può essere considerata come il tema del testo (il futuro incerto della lingua portoghese in quel determinato contesto sociolinguistico). Sul tavolo della discussione l'autore mette la fragilità delle lingue e l'inutilità di associarle a sentimenti nazionalisti – considerando anche la storia personale dell'autore, il suo essere esule in terra straniera; c'è sul tavolo della discussione la lingua come vincolo alla patria.

Nel primo blocco testuale (Fatto descritto) il poeta presenta i fatti attraverso la sua osservazione: il comportamento dei suoi figli che preferiscono comunicare tra di loro in inglese pur essendo portoghesi. L'autore sottolinea che non solo i più piccoli parlano fra loro in inglese ma anche i più grandi (dando quindi per scontato che parlino in inglese anche quelli che hanno avuto un periodo di esposizione maggiore alla lingua portoghese). Si nota come la descrizione del fatto esposto presenti prima gli attori e poi il loro comportamento: i figli e l'abitudine di parlare inglese fra di loro. In questa descrizione è data per conosciuta la situazione reale dell'autore: il fatto di avere una famiglia, di avere più figli e di vivere negli USA.

Nel secondo blocco (Analisi del fatto), il testo prosegue con un commento al fatto presentato nel primo blocco: l'amara osservazione che i figli, portoghesi, si sono dissolti, come gocce, in un mare che non è il loro. Questa parte del testo (le sue considerazioni sull'uso di una lingua diversa dalla lingua madre da parte dei figli durante l'intimità della loro vita familiare – cioè nelle interazioni tra i figli) espone chiaramente la posizione psicologica dell'autore e si presenta come un argomento della tesi presentata nell'ultima parte del componimento.

Dal commento (del secondo blocco) riguardo al fatto familiare presentato nel secondo blocco, l'autore passa a presentare, nel terzo blocco, le sue considerazioni su una questione più ampia che investe il futuro (incerto) della lingua portoghese – o meglio che riguarda il successo di una lingua in un contesto multilinguistico come quello in cui vive l'autore e la sua famiglia. L'autore chiede e si chiede qual è il futuro di una lingua come il portoghese con un passato maestoso ed un futuro incerto; cos'è che fa grande una lingua e perché si dissolve in un'altra. Ad una prima presentazione dei fatti segue una prima elaborazione psicologica dell'Osservatore sull'identità linguistica dei propri figli. In altre parole, attraverso la presentazione di informazioni date, l'autore prepara il lettore al contenuto del terzo blocco.

La distribuzione delle componenti testuali argomentative, cioè come le varie informazioni sono distribuite nella poesia, permette di assegnare un valore testuale e intertestuale ai versi; in altre parole offre la possibilità di riflettere sulla coerenza del testo a livello intratestuale e a livello intertestuale – considerando per questo secondo livello l'insieme delle conoscenze condivise con il lettore. Detto in altro modo, è possibile valutare questi versi come un testo coerente, sia per l'autore sia per il lettore – che condivide con l'autore le informazioni sulla sua storia personale e il valore, quindi, che questa poesia acquista sulla base di tali informazioni. Infine, è possibile considerare il contesto situazionale come un'immagine di sfondo su cui l'autore presenta la figura in primo piano, cioè le sue considerazioni sulla lingua e sulla sociolinguistica a lui contemporanea<sup>8</sup>.

### **La distribuzione informativa del testo**

In questa sezione si applica lo schema analitico della struttura informativa della frase, cioè la struttura *Tópico/Comentário* al testo, così come proposta in Mateus<sup>9</sup>. È importante che “a unidade textual assenta numa estrutura constituída por um tópico, isto é uma expressão linguística sobre a qual se vai dar uma informação e por um comentário sobre esse tópico”<sup>10</sup>. Inoltre, dal punto di vista cognitivo, è possibile considerare un testo come un processo di attivazione di elementi appartenenti ad un insieme di conoscenze condivise, tra chi scrive il testo e chi lo legge, e “simultaneamente, como um processo de introdução e armazenagem de elementos cognitivos novos”<sup>11</sup>.

Provando a dividere i versi e segnalando la distribuzione informativa, si elabora uno schema che mostra qual è la costruzione testuale all'interno del primo blocco. In altre parole, il fatto osservato e le considerazioni dell'osservatore sono evidenziati da uno schema cognitivo ben preciso, evidenziato nello schema a seguire in cui le parentesi quadre e il trattino indicano che il soggetto sintattico è sottinteso, mentre lo zero indica la mancanza di soggetto espresso o sottinteso perché si

<sup>8</sup>Per i concetti di Figura e Fondo, cfr. P. Stockwell, *P. Cognitive poetics: a introduction*, Routledge, 2019.

<sup>9</sup>Cfr. M. H. M. Mateus, *Gramática da língua portuguesa*, Caminho, Lisboa, 2003.

<sup>10</sup>E. B. P. Raposo, G. Vicente & R. Veloso, *Gramática do português*, vol. 1, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 2013, p. 1743.

<sup>11</sup>M. H. M. Mateus *et alii*, *Gramática da língua portuguesa*, cit., p. 118.

tratta di frasi che riprendono il soggetto e il *tópico* (in questo caso coincidenti perché frasi non marcate) da una frase precedente.

1° verso	[-] Tópico	Ouço <u>os meus filhos</u> a falar inglês entre eles. Comentário
2° verso	<u>não só os mais pequenos,</u> <u>mas os maiores também</u> Tópico	[a falar inglês] Comentário
3° verso	[ <u>os maiores</u> falam inglês] Tópico	e conversando com os mais pequenos. Comentário

Nei primi tre versi il *comentário* diventa il *tópico* del verso successivo attraverso una ripresa anaforica, che permette di seguire i fatti narrati dal punto di vista cognitivo dell'autore. Nella parte successiva, invece, la struttura informativa è modificata: dal quarto all'ottavo verso il *tópico* non cambia, è sempre lo stesso. Ad un soggetto fisso, sovrapponibile in questo caso al *tópico*, si susseguono una serie di affermazioni, di informazioni nuove, riguardo ai figli – soggetto e *tópico* di queste affermazioni – è interessante notare come si tratti principalmente di frasi non marcate in cui il soggetto sintattico e il *tópico* coincidono<sup>12</sup>.

4° verso	[-] Tópico	Não nasceram cá, Comentário
5° verso	↑ todós Tópico	cresceram tendo nos ouvidos portugueses. Comentário
6° verso	↓ [-] Tópico	Mas em inglês conversam, Comentário
7° verso	↓ [-] Tópico	não apenas serão americanos: Comentário
8° verso	↓ [-] Tópico	dissolvem-se num mar que não é deles Comentário

<sup>12</sup>Per una trattazione sulle costruzioni marcate, cfr. A. Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole*, Roma, Carocci, 2012; A. Andreose, *Nuove Grammatiche dell'Italiano: le Prospettive della Linguistica Contemporanea*, Roma, Carocci, 2017; I. Duarte, *Construções de Topicalização*, in E. B. Paiva Raposo et alii (orgs), *Gramática do Português*, vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, pp. 401-426.

Nella parte successiva, cioè nel terzo blocco, il tenore del testo cambia (per evidenziare questa seconda parte del testo i versi verranno contati nuovamente dal primo). Anche la distribuzione informazionale cambia ma rimanendo sempre su costruzioni non marcate.

1° verso	[-]	→	Venham falar-me dos mistérios da poesia,
	Tópico		Comentário
2° verso	∅		↓ das tradições de uma linguagem, de uma raça,
	Tópico		Comentário
3° verso	∅		↓ daquilo que se não diz com menos que a experiência
	Tópico		Comentário
4° verso	∅		↓ de um povo e de uma língua. Bestas.
	Tópico		Comentário
5° verso	As línguas	→	que duram séculos e mesmo sobrevivem
	Tópico		Comentário
6° verso	∅		esquecidas noutras, morrem todos os dias
	Tópico		Comentário
7° verso	∅		na gaguez daqueles que as herdaram:
	Tópico		Comentário
8° verso	∅		e são tão imortais que meia dúzia de anos
	Tópico		Comentário
9° verso	[dúzia de anos]		as suprime da boca dissolvida
	Tópico		Comentário
10° verso	∅		↓ ao peso de outra raça, outra cultura.
	Tópico		Comentário
11° verso	[-]		Tão metafísicas, tão intraduzíveis,
	Tópico		Comentário
12° verso	∅		↓ que se derretem assim, não nos altos céus,
	Tópico		Comentário
13° verso	∅		← mas na caca quotidiana de outras.
	Tópico		Comentário

Com'è possibile osservare dalla distribuzione informazionale dello schema i primi quattro versi sono rivolti a qualcuno. L'uso dell'imperativo plurale e la costruzione sviluppata attraverso il secondo, il terzo e il quarto verso in cui, a mo' di elenco, si sviluppa il secondo argomento del verbo *falar* – elemento questo che rende possibile una costruzione impe-

rativa che sposta il fuoco informativo tutto sui suoi argomenti, cioè sui “*mistérios da poesia*”, sulle “*tradições de uma linguagem, de uma raça*”, su quanto “*se não diz com menos que a experiência de um povo e de uma língua*”. Dialogo, questo dei primi versi, che si chiude con un epiteto rivolto sempre a qualcuno che non è ben identificato a cui era rivolto l’imperativo iniziale – lasciato nella vaghezza di quell’imperativo e di quell’epiteto.

Dal quinto al settimo verso di questa parte della poesia, il soggetto e il *tópico* (anche in questo caso coincidenti) cambiano; qui il *tópico* è la lingua come concetto storico-culturale, come bagaglio identitario del parlante. Il *tópico* del quinto verso è legato all’informazione presentata nei versi successivi, il sesto e il settimo e l’ottavo. Dall’ottavo, poi, il *comentário* diventa il *tópico* del nono verso. Il fuoco informativo cambia nuovamente e creando un collegamento tra due elementi chiave: le lingue e una “*meia dúzia de anos*”. La costruzione con il nuovo *tópico* (*meia dúzia de anos*) si proietta anche sul verso successivo che non ha un *tópico* proprio mettendo in evidenza il contenuto proposizionale dei versi nono e decimo.

L’autore continua la sua costruzione testuale attraverso una distribuzione che recupera nell’undicesimo verso, attraverso una anafora non esplicita, il *tópico* del quinto verso di questo blocco tematico. Anche negli ultimi tre versi è riscontrabile la stessa distribuzione delle informazioni: un *tópico*, nell’undicesimo verso, ripreso dal quinto verso per lasciare spazio alle informazioni (*comentário*) degli ultimi due versi.

### **La distribuzione testuale tra coordinazione e subordinazione**

Nelle sezioni precedenti, la suddivisione comunicativa del testo ha permesso un’analisi prima macrolinguistica e poi microlinguistica. In questo paragrafo, gli aspetti microlinguistici relativi alla coesione strutturale e frasale permettono una maggiore comprensione della costruzione del testo da parte dell’autore – in altre parole come elabora il suo messaggio. A tal fine, pare utile soffermarsi sulla predominanza di costruzioni paratattiche. Nel primo blocco del testo, l’autore pone sullo stesso piano le varie informazioni sulle quali, successivamente, offre il suo commento. Come mostra il testo, al di là dell’unica subordinata relativa evidenziata (*que não é deles*), si hanno solo delle coordinate:

Ouço os meus filhos a falar inglês entre eles. Não os mais pequenos só mas os maiores também e conversando com os mais pequenos. Não nasceram cá, todos cresceram tendo nos ouvidos português. Mas em

inglês conversam, não apenas serão americanos: dissolveram-se, dissolvem-se num mar que não é deles.

Si noti come l'osservazione dell'autore (e il suo commento su di essa), sia costruito attraverso la successione di coordinate elaborate come frasi dichiarative positive e negative. Leggiamo delle coordinate introdotte da una congiunzione avversativa e, infine, una dichiarativa. In queste immagini mentali ricreate dall'autore non c'è una relazione simmetrica, come non c'è tra le coordinate dello stesso periodo. C'è una relazione pragmatica e informativa di tipo gerarchico che mette in relazione l'oggetto dell'Osservatore e le sue considerazioni, elaborate testualmente attraverso una costruzione in due blocchi.

1	Ouço os meus filhos a falar inglês entre eles.	Declarativa pos	
2	<u>Não</u> os mais pequenos <u>só</u>	Declarativa neg	Coordenação correlativa aditiva
3	<u>mas</u> os maiores <u>também</u>	Coordenada + mas	
4	e conversando com os mais pequenos.	Coordenada + e	
5	Não nasceram cá,	Declarativa neg	
6	todos cresceram tendo nos ouvidos português	Declarativa pos	

Tabela 3: La coordinazione nel primo blocco testuale

Unendo i vari punti è possibile vedere, attraverso le parti evidenziate, il gioco linguistico dell'autore nell'elaborare il bozzetto di vita familiare – elaborazione che, è bene ricordarlo, segue il suo raziocinio. Nella frase 1 l'oggetto osservato si presenta attraverso una frase dichiarativa positiva: "Ouço os meus filhos a falar inglês entre eles; todos cresceram tendo nos ouvidos português". A questa prima osservazione segue, nelle frasi 2 e 3, una coordinazione correlativa composta da una negativa e da una positiva introdotta da una congiunzione avversativa: "Mas em inglês conversam".

Come afferma la *Gramática do Português*<sup>13</sup>, la coordinazione, o meglio la paratassi, esprime sempre una relazione binaria<sup>14</sup>, in cui un dato non è meno importante dell'altro. Per questo motivo qui non c'è una relazione gerarchica tra l'informazione data (frasi 2-4; che i più piccoli parlino in inglese fra di loro e che i più grandi lo parlino fra di loro). Ancora la paratassi

<sup>13</sup> *Op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1800.

tra la coordinata correlativa delle frasi 2 e 3 e la sindetica successiva della frase 4 mette sullo stesso piano di valore il fatto che i figli più grandi parlino inglese anche con i più piccoli. Tale costruzione pare mettere in evidenza il punto di vista dell'Osservatore. A chiudere questa prima parte c'è la frase 6, cioè che "tutti sono nati avendo nelle orecchie la lingua portoghese".

Nella seconda parte del primo blocco, l'informazione è presentata attraverso una costruzione coordinata: non solo saranno americani ma in inglese (già) conversano – perché è in questo senso che va intesa la relazione temporale tra il presente di *conversam* e il futuro di *serão*. L'autore pare voglia esprimere attraverso l'uso di questi tempi verbali l'idea che i figli saranno (un giorno, in futuro) americani, ma nella quotidianità e nell'abitudine del presente semplice si nasconde la pratica di utilizzare la lingua inglese. Gioco verbale che continua nella parte successiva con il gioco tra tempo presente e passato.

1	<u>Mas em inglês conversam,</u>	Coordenada + mas	Coordenação correlativa aditiva
2	<u>não apenas serão americanos:</u>	Declarativa neg/pos	
3	dissolveram-se, dissolvem-se num mar que não é deles.	Declarativa Pos	

Tabella 4: La coordinazione nel secondo blocco testuale

L'ultima strofa della prima parte si conclude con la considerazione del poeta sul futuro dei figli: si sono disciolti, si disciogliono in un mare che non è il loro. Anche qui la ripetizione del verbo *dissolver* coniugato prima al passato e poi al presente. La figura retorica dell'anadiplosi qui sembra ricreata non attraverso la ripetizione della stessa parola – e quindi, attraverso la ripetizione dello stesso verbo, coniugato allo stesso tempo verbale, ma una ripetizione semantica: l'autore ripete l'azione attiva riflessiva dei figli iniziata già, si veda il preterito *dissolveram*, e il presente *dissolvem* che indica un'azione quotidiana.

Venham falar-me dos mistérios da poesia, das tradições de uma linguagem, de uma raça, daquilo que se não diz com menos que a experiência de um povo e de uma língua. Bestas. As línguas, que duram séculos e mesmo sobrevivem esquecidas noutras, morrem todos os dias na gagueira daqueles que as herdaram: e são tão imortais que meia dúzia de anos as suprime da boca dissolvida ao peso de outra raça, outra cultura. Tão metafísicas, tão intraduzíveis, que se derretem assim, não nos altos céus, mas na caca quotidiana de outras.

Tabella 5: Terzo blocco testuale

La seconda parte della poesia (tab. 6) si apre con una frase imperativa il cui valore pragmatico trova l'apice nell'epiteto lanciato verso qualcuno cui è diretto l'atto illocutivo, realizzato – appunto – attraverso la forma imperativa del verbo in prima posizione. E qui è possibile individuare le nozioni di linguistica di cui parla il titolo:

Venham falar-me	<u>dos</u> mistérios da poesia, das tradições de uma linguagem, de uma raça,
[Venham falar-me]	<u>daquilo</u> que se não diz com menos que a experiência de um povo e de uma língua

Tabela 6: Aspetti pragmatici del terzo blocco testuale

Attraverso una costruzione semplice l'autore mette in evidenza delle idee linguistiche che il verbo alla forma imperativa distanzia dalla posizione intellettuale dell'autore/Osservatore. Queste due frasi sono speculari nella costruzione e nella distribuzione dei sintagmi (come mostra la tab. 6).

Successivamente, il tema rimane lo stesso ma cambia qualcosa. Sena non si rivolge più a qualcuno, o meglio non ci sono atti illocutivi diretti o indiretti ma presenta il tema del suo componimento: le lingue. Anche qui possiamo distinguere le informazioni in base alla costruzione testuale (tab. 7 e 8):

As línguas,		morrem todos os dias na ga- guês daqueles que as herdaram	e mesmo sobrevivem esquecidas noutras
	que duram séculos		

Tabela 7: Costruzione testuale del terzo blocco

e

[As línguas]		que meia dúzia de anos as suprime da boca dissolvida ao peso de outra raça, outra cultura.
	são tão imortais	

Tabela 8: Costruzione testuale del terzo blocco

Anche in questi versi tra coordinate e subordinate è possibile vedere un gioco creato da Sena, come una linea che va su e giù con la quale l'autore presenta la posizione critica nei confronti della concorrenza di due lingue in situazioni di *code-switching* – cioè in ambienti multilingue in cui una lingua ha un prestigio diverso rispetto ad un'altra, magari relegata agli ambienti familiari (almeno così direbbe la sociolinguistica di quegli anni e che Sena prova attraverso la sua osservazione a criticare). È da notare come Sena crei un gioco tra i due periodi: il soggetto è lo stesso; nel primo periodo (tab. 7) c'è una principale e una coordinata con un messaggio negativo: “As línguas, morrem todos os dias na gaguês daqueles que as herdaram e mesmo sobrevivem esquecidas noutras”. La relativa appositiva (*as línguas, que duram séculos...*) porta con sé un valore positivo per le lingue ma la distribuzione testuale tra frase principale e coordinata (portatrici di una considerazione negativa) e la relativa (che esprime una considerazione positiva) è sbilanciata verso le prime due. Nel secondo periodo (tab. 8) l'autore capovolge il valore delle costruzioni così da presentare una costruzione comparativa in cui al valore positivo della subordinante segue una subordinata che esprime la negatività del messaggio dell'autore sul tema in questione.

### Altri tratti stilistici e testuali rilevanti

Sulla posizione dell'autore di fronte al tema, cioè, al soccombere della lingua portoghese di fronte alla forza di un'altra lingua concorrente in contesti familiari e non familiari, ci sono ulteriori indizi formali che parlano dell'autore stesso e del suo rapporto con la lingua portoghese.

L'attenzione dell'autore per la forma linguistica è ben testimoniata dall'uso dell'*interpolação* (*de complemento e palavra negativa*): si tratta, cioè, dell'inserimento della negazione tra clitico e verbo (“daquilo que se não diz com menos que a experiêcia”). Si tratta di una costruzione comune nel PE e nel PB fino al XIX secolo. Conosciuta come *apossinclise* è, secondo la *Gramática da Língua Portuguesa*<sup>15</sup> una costruzione molto comune nel portoghese antico e classico utilizzata dagli scrittori roman-

<sup>15</sup> M. H. M. Mateus et alii, *Gramática da Língua Portuguesa*, cit., pp. 866-867.

tici, come dimostrano gli esempi qui di seguito riportati ed estratti dal *Corpus do Português*<sup>16</sup>.

Ah! bem caro **paguei** o bem que **te não** fiz!  
(Aluísio Azevedo, *A condessa Vésper*, 1882)

Queira Deus que se **lhe não acabe** a paciência e a V.S.<sup>a</sup> guarde como desejo.  
(Padre António Vieira, *Cartas*, 1626-1692)

A medicina, — por que **lhe não manda** ensinar medicina?  
(Machado de Assis, *Dom Casmurro*, 1899)

Não percebeste que era mentira, que eu dizia isso para **te não molestar**?  
(Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881)

Como **te não lembraste** dele, Ângelo?  
(Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, 1867)

A caridade só **me não humilha** quando parte do coração e não do dever.  
(Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, 1862)

Si tratta in realtà di una costruzione sintattica rintracciabile ancora oggi in alcune varietà regionali<sup>17</sup> e in molti intellettuali contemporanei all'autore. Tuttavia, seguendo quanto affermato dalla *Gramática do Português* a tal riguardo, è certo che si tratti di una costruzione non di uso comune quando Sena scrive questo componimento.

Tale scelta sintattica sembra poi cozzare con i riferimenti scatologici relativi al destino della lingua portoghese in terra americana. Considerazione questa che sposta l'attenzione sugli aspetti lessicali del componimento: il testo non presenta un lessico ricercato né tantomeno specialistico a dispetto del titolo che sembra voler anticipare una serie di concetti relativi alla linguistica. Pertanto, si tratta di un lessico medio con elementi di registro informale.

Più fertile è invece l'analisi della costruzione del testo attraverso una prima descrizione di un fatto osservato in prima persona e stilisticamente privo di tratti marcati; un successivo cambiamento verso il

<sup>16</sup> Cfr. <https://www.corpusdoportugues.org/> (consultato a novembre 2019).

<sup>17</sup> Secondo E. B. P. Raposo, G. Vicente & R. Veloso, *Gramática do Português*, cit., p. 37.

dialogo – contraddistinto dall'imperativo e dall'epiteto riservato a chi si occupa dello studio delle lingue come elemento identitario di un popolo, veicolo di tradizioni e credenze. Il tono sale, successivamente, spostando l'attenzione sull'oggetto della linguistica: la lingua. Cannibalizzata e metabolizzata per diventare escremento.

L'utilizzo dell'*interpolação* presentato precedentemente porta necessariamente a delle considerazioni generali sullo stile utilizzato nel testo. Per l'osservazione dell'Io, cioè il fatto di ascoltare i figli che parlano inglese fra di loro, l'autore utilizza un lessico semplice, medio-diretto. Costruisce però la sua osservazione attraverso un movimento che oscilla tra il positivo delle osservazioni oggettive e il negativo delle informazioni che lui aggiunge al tema. Dopo la presentazione del tema, si avverte una variazione sul piano diafasico. Muta, cioè, il tenore del testo. Sena passa a inveire, attraverso una serie di imperativi contro chi parla della grandezza di una lingua senza conoscerne la quotidianità. Manifestazione che si conclude, nella prima parte, con l'appellativo *Bestas* diretto a chi si occupa di linguistica.

Discorso	Messaggio	Testo
Piano interpersonale	Piano ideazionale	Piano testuale
Tema	Rema	Scelte stilistiche

Tabella 9: Elementi costitutivi del Discorso, del Messaggio e del Testo e rispettivo piano di elaborazione

Troviamo così una scelta lessicale che scende verso l'offensivo o, addirittura, l'escatologico ma utilizza costruzioni sintattiche ricercate. La scelta lessicale insieme a quella sintattica creano una rapsodia con la quale Sena sfrutta, seguendo quanto scriveva Leech<sup>18</sup>, la forza illocutoria e la forza retorica, per enfatizzare l'aspetto pragmatico del messaggio.

Uno degli aspetti più produttivi per l'analisi testuale riguarda le forme deittiche che il testo presenta. Infatti, è il deittico locativo che indica lo spazio in cui l'autore si muove: "*Não nasceram cá*". Quel locativo *cá* si riferisce a Santa Barbara, in California (informazione data per conosciuta e condivisa con il suo lettore).

<sup>18</sup> Cfr. G. Leech, *Principles of Pragmatics*, London, Longman, 1983.

Allargando il discorso, però, allo spazio cognitivo non si può fare a meno di collegare i vari elementi deittici che aiutano nell'analisi linguistica. Innanzitutto, il verbo iniziale: il testo si apre con una prima persona singolare e allora *l'origo*, cioè quel punto di riferimento spazio-temporale che permette di esprimere delle coordinate spazio-temporali riguardanti il mondo esterno e quello interno (all'autore in questo caso) grazie alle quali interpretare l'aspetto proposizionale di un testo.

Quell'*Ouço* iniziale dice di un Io che compie l'azione dell'ascoltare; il tempo verbale aggiunge a questo la frequenza dell'azione. L'informazione relativa alla persona, insita nel tempo verbale, dice al lettore chi ascolta i figli, chi parla quotidianamente la lingua inglese e chi identifica la lingua con una serie di concetti che non trovano una risposta nella quotidianità dell'esule. Un gioco tra passato, il presente della consuetudine e il futuro. È soprattutto tra passato e quotidianità che si crea la tensione del racconto. Un *Eu*, un *Cá* e un *Eles*, quindi, che danno informazioni sufficienti per lo sviluppo dell'analisi stessa<sup>19</sup>.

## Conclusioni

L'analisi qui presentata, tutta incentrata sugli aspetti testuali e sulla distribuzione informazionale, dimostra la padronanza linguistica dell'autore in quanto tessitore di trame testuali e consapevole costruttore di giochi linguistici. Aspetti questi non considerabili come mero esercizio di stile, ma messaggi dell'autore al suo pubblico; un pubblico con cui condivide una lingua, una cultura e le sue vicissitudini personali – come dà modo di intuire la struttura cognitiva e informazionale del testo in esame.

Il gioco linguistico dell'autore parte dal titolo che sembra, a primo acchito, voler presentare dei concetti scientifici sulla lingua per poi, una volta letti i versi, capire che la sua posizione è critica nei confronti della produzione linguistico-scientifica – in particolare sociolinguistica – degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso. La lingua, per l'autore, non è un semplice oggetto di studio.

I concetti chiave della ricerca scientifica dell'epoca, secondo l'autore, non riescono a cogliere l'importanza che la lingua ha come cardine

---

<sup>19</sup> Cfr. F. I. Fonseca, H. Weinrich, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

di un'identità nazionale. Identità nazionale che è storia e lingua – idea questa che crea un forte collegamento con i versi di Bernardo Soares *A minha patria é a língua portuguesa*.

Sullo sfondo di tali considerazioni linguistiche l'autore gioca all'interno del testo, mostrando le sue doti di scrittore e poeta. Le scelte lessicali si muovono su un registro medio, per poi scendere verso un registro meno formale attraverso l'inserimento di elementi della colloquialità e ascrivibili al linguaggio scatologico. L'inserimento di tali registri in due blocchi testuali risulta ben costruito dal punto di vista argomentativo. La scelta di bilanciare il lessico con costruzioni sintattiche non ascrivibili ad un registro medio non è casuale (si veda il posizionamento del clitico prima della negazione). Inoltre, la distribuzione delle informazioni attraverso un gioco di paratassi e ipotassi porta il lettore a guardare i fatti narrati dal punto di vista psicologico e intellettuale dell'autore (vd. Tab. 9).

In questi versi, critici nei confronti di quelle dinamiche linguistiche che vedono soccombere la lingua portoghese sotto il peso di un'altra lingua, critici nei confronti del nozionismo linguistico-scientifico reo di non carpire realmente quali sono le dinamiche linguistiche in situazioni di multilinguismo, Jorge de Sena si oppone all'idea di un probabile annientamento della sua lingua in terra americana, mostrando le spalle larghe di una grande storia letteraria veicolata da una lingua potenzialmente egemone.



MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA  
Università di Napoli L'Orientale  
mgomesdepina@unior.it

## I POETI DEL MINOTAURO: JORGE DE SENA & SOPHIA DE MELLO BREYNER

### Riassunto

Jorge de Sena, il poeta che ha bisogno di interrogarsi allo specchio della poesia per poter dare e lasciare una testimonianza, essendo questo il vero atto di libertà, per non dire un atto di “follia”, è costretto a tornare alle origini, cioè a rispondere all’impulso di mettere in discussione proprio l’arché della cultura occidentale di cui si nutre il poeta stesso. Nel farlo, percorre lo stesso cammino, ossia il dialogo con gli antichi, in questo caso, con la Grecia, che aveva intrapreso la sua “querida/caríssima Sophia”, con la quale scambia una corrispondenza quasi maniacale e alla quale dedica una poesia come epigrafe al libro che le regala. Il dialogo che entrambi stabiliscono con la stessa fonte li porta ad avvicinarsi alla grecità da due prospettive che, in un certo senso, si potrebbero dire essere quasi antagoniste. La visione che i due ‘amici di penna’ hanno della culla della cultura occidentale, successivamente trasformata in lusitana, parte dal rapporto che instaurano con un *locus* e un *essere* che le hanno segnate *ante litteram*: Creta e Minotauro, e l’obiettivo di questo contributo è appunto analizzare la visione che entrambi hanno della grecità.

### Abstract

Jorge de Sena, the poet who needs to question himself in the mirror of poetry in order to give and leave a testimony, this being the true act of freedom, not to say an act of “madness”, is forced to go back to his origins, that is, to respond to the impulse to question the very *arché* of Western culture that the poet himself feeds on. In doing so, he follows the same path, namely the dialogue with the ancients, in this case, with Greece, which had undertaken its “querida / caríssima Sophia”, with whom he exchanges an almost maniacal correspondence and to whom he dedicates a poem as an epigraph to the book he gives her. The dialogue that both establish with the same source leads them to approach Grecism from two perspectives which, in a certain sense, could be said to be almost antagonistic. The vision that the two ‘pen friends’ have of the cradle of Western culture, subsequently transformed into Lusitanian, starts from the relationship they establish with a *locus* and a *being* characterizing them as before their time: Crete and Minotaur, and the goal of this contribution is precisely to analyze the vision that both have of Grecism.

Se per un puro caso Jorge de Sena avesse creduto nel destino, avremmo forse potuto leggere *Apóstrofe à loucura*<sup>1</sup>, poesia scritta più o meno

---

<sup>1</sup> *Apóstrofe à loucura* è pubblicata in J. de Sena, *Poesia – I*, 2ª edição, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 111.

quando il poeta aveva ventisette anni e appartenente al libro di poesie *Coroa da terra* del 1946, come prova di una specie di premonizione del suo futuro, visto che l'autore esordisce con la domanda: "Ser-me-á negada a paz ameaçadora?". Questo verso sembra quasi contenere in sé il destino tracciato indelebilmente in quella che sarebbe diventata la vita errante di Jorge de Sena, scrittore prolifico e poliedrico che viaggiò per il Brasile, per poi finire i suoi giorni a Santa Barbara, in California, senza mai tornare definitivamente in Portogallo, se non per brevi e sporadici periodi. *Apóstrofe à loucura* è costellata di domande, nelle quali l'uso del futuro semplice gioca un ruolo fondamentale, poiché, indicando ipotesi relative alla situazione vissuta in quel momento dall'autore, sembra anticipare in filigrana la risposta che solo la vicissitudine esistenziale seniana alla fine avrebbe finito per confermare.

I sette blocchi di versi si potrebbero quindi considerare come un elenco di domande che l'autore pone a se stesso, in un gioco di specchi in cui ogni domanda retoricamente contiene già in sé la risposta che quasi sempre è affermativa. Se osserviamo da vicino la domanda nel primo verso – "Ser-me-á negada a paz ameaçadora?" – è facilmente percettibile l'uso offuscante dell'ossimoro, presenza che rende legittima la domanda sul perché l'autore avrebbe dovuto volere una vita la cui pace preannuncia un male (imminente o meno); non solo, ma ci legittima anche a chiederci per quale ragione questo tipo di pace avrebbe dovuto essergli rifiutata. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il termine ambiguo nel verso non è l'aggettivo "ameaçadora", ma curiosamente il sostantivo "pace" poiché, vivere secondo e seguendo una certa "pace di spirito" e quindi secondo una certa tranquillità esistenziale

---

"Ser-me-á negada a paz ameaçadora? | Oh, nunca existirei?! Será que a vida | é a luta das imagens que não morrem, | enquanto, ao fundo e ao longe, os rios correm, | mas sem água sequer, na treva imensa? || Nasci para ser campo de batalha? | Sentir de mim ser levantado em poeira | quanto ao futuro os séculos me deram? | Que esperança imortal em mim confia? || Será que a minha vida – tanta gente | que nem amei, apenas entrevi – | menos feliz desliza ao esquecimento, | porque eu, sendo e não sendo, não contemplo | morrer o Sol nas águas dos rochedos? || Será que tantas vidas acabadas | correm a mim para viver o resto? | Serei o céu das lutas e combates? || ...Quando se coram lentamente as árvores, | e o mar alonga as praias do crepúsculo, | não ficarei além, jamais dormindo, | para sempre acordado no meu espírito | e no silêncio livre e abandonado? || Adeus, adeus, nem mesmo isso verei... || E espere-me lá dentro a liberdade, | que, ao encerrar-se a porta sobre mim, | riremos em segredo, alegremente, | como crianças, de castigo, juntas".

raggiunta attraverso l'accettazione acritica e pacifica della realtà circostante, sarebbe equivalso a non soddisfare l'ideale predestinato del poeta (questo sì che sarebbe stato davvero "minaccioso"), ossia lasciare *testemunho*, e cioè *testimonianza*, che è lo schema attraverso il quale Jorge de Sena si muove per interpretare la realtà portoghese e, quindi, trasformarla. Nelle sue parole, diventa abbastanza chiaro come l'idea di testimonianza confluisca nel processo poetico:

Se a poesia é, acima de tudo, nas relações do poeta consigo mesmo e com os seus leitores, uma educação, é também, nas relações do poeta com o que transforma em poesia, e com o acto de transformar e com a própria transformação efectuada – o poema –, uma actividade revolucionária. Se o "fingimento" é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o "testemunho" é, na sua expectação, na sua descrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa dignidade humana deseja convocar que o sejam de facto. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é, para mim, a poesia<sup>2</sup>.

Molto inchiostro è stato versato sulla poetica della *testimonianza* che caratterizza la visione del mondo di Jorge de Sena e la sua conseguente conversione in "attività rivoluzionaria"<sup>3</sup>. È sufficiente citare Ana Ma-

<sup>2</sup>J. de Sena, *Poesia – I*, cit., p. 26.

<sup>3</sup>Attività che avrebbe finito per concretizzarsi in un "[...] falhado golpe de 12 de março de 1959, contra a ditadura, em que Jorge de Sena esteve envolvido" (Cfr. J. F. Lourenço, *O essencial sobre Jorge de Sena*, 2ª edição revista e aumentada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2019, p. 61).

ria Gottardi o Jorge Fazenda Lourenço<sup>4</sup> come esempi di studiosi che si sono concentrati sulla portata di questa pratica testimoniale nella concezione poetica e nel dialogo seniano tra tradizione<sup>5</sup> e modernità, dialogo questo che il poeta mantiene, seppur in forma monologica, in *Apóstrofe à loucura*.

Delle domande urgenti che l'io lirico pone allo specchio che si è fatto poesia (interfaccia del problema eterno del poeta), il tema costante è proprio la vita, e le domande riguardano soprattutto il *tipo* di vita. Il secondo verso, o la seconda domanda, è illuminante a questo proposito: "Oh, nunca existirei?!". Con un futuro semplice indagatore dell'apertura delle possibilità utilizzato nella domanda dall'atto primario della vita, che è *existere*, ossia "essere fuori", attività che finirà per segnare la vicenda seniana di esiliato, che il poeta chiama "exílio profissional"<sup>6</sup>, si capisce che "a temporalidade é a estrutura da existência", per usare le parole di Osvaldo Silvestre<sup>7</sup>. Jorge de Sena usa questo tempo soprattutto con il verbo "essere" e, in un crescendo sempre più ampio di problematizzazione dell'esistenza, fa vibrare i fili della ragnatela che ha creato, lasciandosi catturare dalla trappola che lui stesso ha costruito. Le domande iniziano con "Será que a vida" nella prima strofa, per passare a "Será que a minha vida", nella terza strofa, arrivando poi a "Será que tantas vidas" nella quarta strofa. Trasformando l'articolo determinativo *a* in un aggettivo possessivo *minha* e poi in un aggettivo indefini-

<sup>4</sup>Si vedano, per esempio, J. F. Lourenço, *A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, metamorfose, peregrinação*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998; A. M. Gottardi, *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*, São Paulo, Arte & Ciência Editora, 2002.

<sup>5</sup>Si tratta di un dialogo al quale Ana Maria Gottardi attribuisce una tensione costante diretta all'interrogazione della realtà: "Este modo de ser dialético explicaria a forma de tensão que existe em seus poemas, assim como o fascínio pelas estruturas tradicionais, que estimulariam o fazer experimental, como se a tradição fosse uma espécie de desafio ao desejo do novo, a contrapartida necessária da invenção" (A. M. Gottardi, *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*, cit., p. 10).

<sup>6</sup>"[...] exílio que nele chegou a ser uma espécie de catalisador psicológico de incognito azedume" (A. M. Gottardi, *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*, cit., p. 28). Per Jorge Fazenda Lourenço, "De facto, o exílio parece ter estimulado a criatividade de Jorge de Sena, ampliando o território da sua escrita, enquanto espaço (poeticamente) habitável, numa espécie de afirmação identitária, do português e do escritor, contra as ameaças da alienação e do isolamento" (J. F. Lourenço, *O essencial sobre Jorge de Sena*, cit., p. 63).

<sup>7</sup>O. Silvestre, *Jorge de Sena, em Creta com Nietzsche*, in A. M. Brito et alii (coord.), *Sentido que a vida faz. Estudos para Oscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, pp. 461-476, rispettivamente p. 463.

to *tantas*, il poeta “[...] rifiuta la delimitazione egocentrica della ricerca artistica e all’Io oppone il tu, vale a dire che volge il proprio intervento creativo verso il dialogo e sceglie [...] la finalità del *testemunho*”<sup>8</sup>. Sebbene l’io lirico sappia che il suo cammino è un percorso solitario, motivo per cui le domande esistenziali ruotano attorno all’io, fatto dimostrato dall’uso frequente della prima persona singolare dei verbi usati (*nasci, amei, entrevi, contemplo, serei, ficarei, verei*), dei pronomi tonici e atoni riferiti al poeta (*mim, me*), o dei possessivi (*meu, minha*), c’è comunque la piena consapevolezza che “Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma [...]”, come ha detto prima il poeta, è il modo di stare al mondo, l’unico modo di *existere*, perché solo in questo modo si può rispondere all’appello della poesia e darne *testimonianza*<sup>9</sup> agli altri. A questa attività si lega quindi il titolo della poesia: *Apóstrofe à loucura*; infatti, che cosa è un’apostrofe se non una deviazione dal discorso, in questo caso, un appello all’unica facoltà che sembra essere capace di rispondere alla richiesta del poeta di un momento di “normalità” – “Será que a minha vida [...] | menos feliz desliza ao esquecimento, | porque eu, sendo e não sendo, não contemplo | morrer o Sol nas águas dos rochedos?” – che sembra essere il modello di felicità per eccellenza concessa all’uomo, ma che al poeta è comunque negata? E che cos’è la follia se non quella suprema forma di contatto con gli dèi, quell’“essere fuori” dalla cosiddetta realtà “normale”, che per l’ispirazione che provoca nel poeta si trasforma poi in poesia?

Ecco perché “Quello che conta è dunque parlare, vale a dire testimoniare la realtà umana e esistenziale che la *visão profunda*, nel suo terribile viaggio fino al nulla, ha permesso di scorgere sotto la corazza di falsità e indifferenza che gli uomini si sono creata per ottenere un senso fittizio di sicurezza”<sup>10</sup>, come ha osservato Carlo Vittorio Cattaneo; la stessa sensazione fittizia di sicurezza rappresentata da quella “paz ameaçadora” della prima domanda. Tuttavia, l’io lirico, passando

<sup>8</sup> Cfr. J. de Sena, *Esorcismi*, a cura di Carlo Vittorio Cattaneo, Milano, Edizioni Accademia, 1974, p. 22.

<sup>9</sup> “[...] a formulação do testemunho poético não é uma construção apriorística, no sentido de uma teoria que comande a prática poética, [...] A teoria do testemunho surge, assim, como a validação de uma prática poética em progresso” (J. F. Lourenço, *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*, Lisboa, Guerra e Paz, 2010, p. 105).

<sup>10</sup> Introduzione a J. de Sena, *Esorcismi*, cit., p. 19.

dal futuro delle domande, a un imperativo, esorta se stesso ad abitare quella follia, nientemeno che in compagnia della libertà, dove entrambi possono finalmente realizzare la loro esistenza: “E espere-me lá dentro a liberdade, | que, ao encerrar-se a porta sobre mim, | riremos em segredo, alegremente, | como crianças, de castigo, juntas”.

Se il poeta ha bisogno di interrogarsi allo specchio della poesia per poter dare e lasciare una testimonianza, essendo questo il vero atto di libertà, per non dire un atto di “follia”, è anche per e nell’atto testimoniale che la cultura si manifesta come “livre discussão e esclarecimento e conquista pessoal da liberdade de reflexão e expressão”<sup>11</sup>, perché è la cultura che Jorge de Sena vuole toccare, nei suoi contorni più diversi: “Para ele, o caráter universal da cultura (sua transcendência, sua intercomunicabilidade, seu dinamismo) recusa limites. Em vez da tradição fixa, a tradição móvel”<sup>12</sup>.

Al fine di favorire la manifestazione di questo morbo di *polymathia*, di erudizione, da cui nasce il fermento di tutta quella curiosità intellettuale che in seguito si trasforma in una vasta formazione culturale, Jorge de Sena è costretto a tornare alle origini, cioè a rispondere all’impulso di mettere in discussione proprio l’*archè* della cultura occidentale di cui si nutre il poeta stesso. Nel farlo, percorre lo stesso cammino, ossia il dialogo con gli antichi, in questo caso, con la Grecia, che aveva intrapreso la sua “querida/caríssima Sophia”<sup>13</sup>, con la quale scambia una corrispondenza quasi maniacale e alla quale dedica una poesia come epigraf/dedica e al libro che le regala<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> J. de Sena, *O Reino da Estupidez-I*, 3ª edição, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 163.

<sup>12</sup> A. M. Gottardi, *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*, cit., pp. 19-20.

<sup>13</sup> Sono queste le espressioni con le quali Jorge de Sena si rivolge all’amica del cuore, Sophia de Mello Breyner Andresen. Si veda S. de M. Breyner, J. de Sena, *Correspondência 1959-1978*, 3ª edição, Lisboa, Guerra e Paz, 2010.

<sup>14</sup> Si tratta di “A Sophia de Mello Breyner Andresen Enviando-lhe Um Exemplar De ‘Pedra Filosofal’ (J. de Sena, *Peregrinatio ad loca infecta*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, p. 3): Filhos e versos, como os dá ao mundo? | Como na praia te conversam sombras de corais? | Como de angústia anoitecer profundo? | Como quem se reparte? | Como quem pode matar-te? | Ou como quem a ti não volta mais? | 1950”. Jorge de Sena riflette sulla creazione poetica comparandola alla generazione di figli, lui ne aveva 9 mentre Sophia ne aveva 5. “Há, nos dois objetos, aqui no sentido do elemento outro, poema e filhos, um movimento final que é o de dá-los ao mundo, mas como? Pergunta o poeta, que, à guisa de perguntas retóricas, como quem sabe desde o início muito bem a resposta da pergunta feita, tece novas e outras perguntas, a criar um esquema analógico que, ao mesmo tempo que pergunta,

Il dialogo che entrambi stabiliscono con la stessa fonte li porta ad avvicinarsi alla greçità da due prospettive che, in un certo senso, si potrebbero dire essere quasi antagoniste. La visione che i due ‘amici di penna’ hanno della culla della cultura occidentale, successivamente trasformata in lusitana, parte dal rapporto che instaurano con un *locus* e un *essere* che le hanno segnate *ante litteram*: Creta e Minotauro. È curioso notare come nello spazio di 5 anni, nel 1970, con la poesia *O Minotauro*<sup>15</sup> Sophia senta il bisogno di rispondere alla caratterizzazione di un viaggio e di una specie di “conversazione” che Jorge de Sena aveva descritto in una poesia estremamente dura e lunga del 1965 intitolata, non a caso, *Em Creta, com o Minotauro*<sup>16</sup>.

## I

Nascido em Portugal, de pais portugueses,  
e pai de brasileiros no Brasil,

---

tem ali a resposta implícita, suspensa” (A. B. F. Santos, *Jorge de Sena e o testemunho poético de paisagens ausentes*, in “Nau Literária”, vol. 13, n° 2, 2017, pp. 5-30, rispettivamente p. 9).

<sup>15</sup> Poesia che fa parte di *Dual*, ripubblicata in S. de M. B. Andresen, *Obra poética III*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Caminho, 1996, pp. 147-149: “Em Creta | Onde o Minotauro reina | Banhei-me no mar || Há uma rápida dança que se dança em frente de um toiro | Na antiquíssima juventude do dia || Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu | Só bebi retsina tendo derramado na terra a parte que pertence aos deuses || De Creta | Enfeitei-me de flores e mastiguei o amargo vivo das ervas | Para inteiramente acordada comungar a terra | De Creta | Bejei o chão como Ulisses | Caminhei na luz nua || Devastada era eu própria como a cidade em ruína | Que ninguém reconstruiu | Mas no sol dos meus pátios vazios | A fúria reina intacta | E penetra comigo no interior do mar | Porque pertenco à raça daqueles que mergulham de olhos abertos | E reconhecem o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor | E o mar de Creta por dentro é todo azul | Oferenda incrível de primordial alegria | Onde o sombrio Minotauro navega || Pinturas ondas colunas e planícies | Em Creta | Inteiramente acordada atravessei o dia | E caminhei no interior dos palácios veementes e vermelhos | palácios sucessivos e roucos | Onde se ergue o respirar da sussurrada treva | E nos fitam pupilas semi-azuis de penumbra e terror | Imanentes ao dia – | Caminhei no palácio dual de combate e confronto | Onde o Príncipe dos Lírios ergue os seus gestos matinais || Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu | O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro | Mas cresce como flor daqueles cujo ser | Sem cessar se busca e se perde e se desune e se reúne | E esta é a dança do ser || Em Creta | Os muros de tijolo da cidade minoica | São feitos com barro amassado com algas | E quando me virei para trás da minha sombra | Vi que era azul o sol que tocava o meu ombro || Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga | De olhos abertos inteiramente acordada | Sem drogas e sem filtro | Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas – | Porque pertenco à raça daqueles que percorrem o labirinto | Sem jamais perderem o fio de linho da palavra. | Outubro de 1970”.

<sup>16</sup> J. de Sena, *Peregrinatio ad loca infecta*, cit., pp. 110-113.

serei talvez norte-americano quando lá estiver.  
 Colecionarei nacionalidades como camisas se despem,  
 se usam e se deitam fora, com todo o respeito  
 necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.  
 Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria  
 de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações  
 nasci. E a do que faço e de que vivo é esta  
 raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo  
 quando não acredito em outro, e só outro quereria que  
 este mesmo fosse. Mas, se um dia me esquecer de tudo,  
 espero envelhecer  
 tomando café em Creta  
 com o Minotauro,  
 sob o olhar de deuses sem vergonha.

## II

O Minotauro compreender-me-á.  
 Tem cornos, como os sábios e os inimigos da vida.  
 É metade boi e metade homem, como todos os homens.  
 Violava e devorava virgens, como todas as bestas.  
 Filho de Pasifaë, foi irmão de um verso de Racine,  
 que Valéry, o cretino, achava um dos mais belos da “langue”.  
 Pai também de Ariadne, embrulharam-no num novelo de que se lixou.  
 Teseu, o herói, e, como todos os gregos heróicos, um filho da p...,  
 riu-lhe no focinho respeitável.  
 O Minotauro compreender-me-á, tomará café comigo, enquanto  
 o sol serenamente desce sobre o mar, e as sombras,  
 cheias de ninfas e de efébos desempregados,  
 se cerrarão dulcíssimas nas chávenas,  
 como o açúcar que mexeremos com o dedo sujo  
 de investigar as origens da vida.

## III

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado  
 a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia  
 aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,  
 como toda a gente, não sabe português.  
 Também eu não sei grego, segundo as mais seguras informações.  
 Conversaremos em volapuque, já  
 que nenhum de nós o sabe. O Minotauro  
 não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia,  
 de toda esta merda douda que nos cobre há séculos,  
 cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos  
 os escravos de outros. Ao café,  
 diremos um ao outro as nossas mágoas.

## IV

Com pátrias nos compram e nos vendem, à falta  
de pátrias que se vendam suficientemente caras para haver vergonha  
de não se pertencer a elas. Nem eu, nem o Minotauro,  
teremos nenhuma pátria. Apenas o café,  
aromático e bem forte, não da Arábia ou do Brasil,  
da Fedecam, ou de Angola, ou parte alguma. Mas café  
contudo e que eu, com filial ternura,  
verei escorrer-lhe do queixo de boi  
até aos joelhos de homem que não sabe  
de quem herdou, se do pai, se da mãe,  
os cornos retorcidos que lhe ornam  
a nobre fronte anterior a Atenas, e, quem sabe,  
à Palestina, e outros lugares turísticos,  
imensamente patrióticos.

## V

Em Creta, com o Minotauro,  
sem versos e sem vida,  
sem pátrias e sem espírito,  
sem nada, nem ninguém,  
que não o dedo sujo,  
hei-de tomar em paz o meu café.

1965

*Em Creta, com o Minotauro* è una poesia in cinque parti in cui sono presenti sia riferimenti autobiografici che riferimenti critico-esegetici alla mitologia, in cui “o sujeito lírico transcende o sujeito biográfico, sem, de modo algum, implodir a ponte que os une”, secondo Alessandro Santos<sup>17</sup>.

Si tratta di un componimento pubblicato nella sezione “Brasil”, di *Peregrinatio ad Loca Infecta*, mentre le altre due sezioni sono intitolate “Portugal” e “Estados Unidos”. *Peregrinatio* è una sorta di “resoconto” in forma di poesia che descrive l’erranza e la peregrinazione seniane. Secondo Jorge Fazenda Lourenço, “Este livro [...] organiza os sentimentos e as emoções do poeta, a sua experiência e visão do mundo, cronologicamente, simulando uma narrativa, numa singular articulação entre os géneros épico e lírico, dando assim um enquadramento propício à

---

<sup>17</sup> A. B. F. Santos, *Jorge de Sena e o Minotauro: ao desterro, sempre!*, in “Scripta”, Belo Horizonte, vol. 21, n° 42, 2° sem. 2017, pp. 56-76, rispettivamente p. 67.

metamorfose da sua vida exilada em poesia"<sup>18</sup>. Tuttavia, ciò che a noi interessa non è esaminare l'opera in questione, quanto piuttosto la poesia *Em Creta, com o Minotauro* soprattutto se confrontata con la versione poetica di Sophia intitolata, si ricordi ancora una volta, *O Minotauro*<sup>19</sup>.

Ora, se l'eresia può essere definita una "'rilettura infinita' e una rivitalizzazione"<sup>20</sup>, come afferma George Steiner, è di eresia che Jorge de Sena starebbe 'peccando' nello stabilire una simile pretesa di dialogo con il Minotauro. Nell'interpretazione seniana, Creta sarebbe lo spazio in cui l'oblio diventa effettivo – "Mas, se um dia me esquecer de tudo" – cioè la condizione per il rifiuto della conoscenza e della cultura preformate che lo condizionarono a collezionare "nacionalidades como camisas se despem".

*Em Creta*, Jorge de Sena vuole solo un incontro con il Minotauro e con lui bere un caffè, "sob o olhar de deuses sem vergonha". La scelta del Minotauro e non di un altro essere mitologico con cui intrattenersi per fare due chiacchiere non può non risuonare ironica e allo stesso tempo eretica, ma è soprattutto funzionale al discorso che Jorge de Sena sta costruendo. Il Minotauro – "Tem cornos, como os sábios e os inimigos da vida. | É metade boi e metade homem, como todos os homens. | Violava e devorava virgens, como todas as bestas. | Filho de Pasifaë, foi irmão de um verso de Racine, | que Valéry, o cretino, achava um dos mais belos da 'languê'" – è l'unico in grado di comprendere l'ansia di conoscenza del poeta, proprio perché è l'unico con cui può stabilire un dialogo *ex novo* in una lingua *ex novo* – "Conversaremos em volapuque, já | que nenhum de nós o sabe" – libero dal peso e dall'accumulo di sporcizia che copre la società dei nostri giorni. Il Minotauro, va ricordato, è anche il fratello della Phèdre giansenista di Racine (1667) e il Volapük (letteralmente 'lingua mondiale) è l'idioma che avrebbero adottato, superando la mutua incomprendione l'uno della lingua dell'altro. Il Minotauro rappresenta quindi quell'*archè* anteriore a quella greicità ereditata "de toda aquela merda douta que nos cobre há séculos, | cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos | escravos de outros".

<sup>18</sup> J. F. LOURENÇO, *O essencial sobre Jorge de Sena*, cit., p. 102.

<sup>19</sup> Sophia de Mello Breyner dedica al Minotauro due poesie nella sua opera poetica. La prima è questa e appare nel libro intitolato *Dual*, del 1972; in seguito scriverà un'altra poesia dedicata al Minotauro, pubblicata in *O nome das coisas*, del 1977.

<sup>20</sup> G. Steiner, *Real Presences*, Chicago, University Press, 1989, pp. 44-45.

Per l'io lirico, lui e il Minotauro sono esseri senza patria, o meglio, esseri la cui patria non è limitata solo alla nazione che li ha visti venire alla luce (il Minotauro non era greco perché la Grecia non esisteva ancora: "O Minotauro | não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia", poiché sono esseri che abitano la patria della poesia e, da questo punto di vista, diventano entrambi personaggi universali e non più limitati a uno spazio definito da confini geografici. Così come il Minotauro viveva all'interno di un Labirinto appositamente costruito per contenerlo, ma la sua fama superò questo recinto arrivando in ogni angolo del mondo, anche la poesia, in cui l'io lirico afferma di abitare, è l'unico spazio in cui i confini non esistono e il concetto di "patria" non ha più un valore vincolante: "Com pátrias nos compram e nos vendem, à falta | de pátrias que se vendam suficientemente caras para haver vergonha | de não se pertencer a elas. Nem eu, nem o Minotauro, | teremos nenhuma pátria. Apenas o café".

Quindi, *Em Creta* è il luogo in cui "o poeta (criador) [...] se transforma na sua própria criatura, já que é a poesia que o faz poeta; é a criação de um espaço, o poema, habitável pelo poeta [...]; e é ainda a afirmação de que o poeta testemunha não é um ser passivo, que apenas regista e arquiva, mas um poeta decifrador de sinais"<sup>21</sup>. Qui, *Em Creta*, il segno da decifrare è proprio l'indicazione che lo spazio di totale libertà, ossia, seduto "Ao café, | diremos um ao outro as nossas mágoas", è il luogo dove e da dove il poeta può "investigar as origens da vida" e quindi costruire la sua esperienza in quanto poeta<sup>22</sup>.

La specificazione del luogo *Em Creta* appare due volte nella lunga poesia, segnando l'inizio (I, v. 14) e la fine (V, v. 1) di ciò che Osvaldo Silvestre chiama "[...] uma longa e dura negociação entre uma poética da memória e o desejo da sua anulação. Uma luta, digamos, entre uma retórica do esquecimento e uma retórica da reciclagem"<sup>23</sup>. Vivendo in conflitto per sapersi erede di una vasta tradizione letteraria, e allo stesso tempo per il dovere di respingerla, soprattutto perché soffre del suo eccesso, l'io lirico sceglie Creta come punto di partenza, soprattutto perché è lì che vuole

<sup>21</sup> J. Fazenda Lourenço, *O essencial sobre Jorge de Sena*, cit., p. 92.

<sup>22</sup> "O poeta é experiência em devir e constrói-se na experiência do poema, que reflete a sua autenticidade e verdade" (C. Nogueira; G. P. Nunes, *Portugal na poesia satírica de Jorge de Sena*, in "Revista Travessias", vol. 7, n° 2, 2013, pp. 231-51, rispettivamente p. 236).

<sup>23</sup> O. Silvestre, *art. cit.*, p. 467.

ricongiungersi con se stesso “de ter deixado l a vida pelo mundo em pedaços repartida”. Il riferimento è uno sconcolato omaggio al poeta dell’esilio per antonomasia: Camões (“aquele pobre diabo”) e alla sua Canção IX, “Junto dum seco, fero e estéril monte” che nonostante l’indiscutibile bellezza non è stata letta da nessuno, nemmeno dal Minotauro, perché “como toda a gente, não sabe português”. Creta sembra essere l’unico posto dove il poeta può raccogliere i fili spezzati che un’esistenza in esilio – “em pedaços repartida” – lo ha obbligato a vivere. La vita, “deixada pelo mundo”, ma allo stesso tempo piena di quello stesso mondo percorso, è accompagnata da quel “dedo sujo”, quasi inquisitore, che unisce la condizione del poeta con quella del Minotauro. Sempre secondo Osvaldo Silvestre, “O Minotauro, enfim, é a *outra* metade – a animal – do sujeito que desesperadamente o persegue no labirinto de ‘Em Creta...’, mergulhando sempre mais fundo no poço sujo do inconsciente”<sup>24</sup>.

Se il dito è quindi sporco perché si è dedicato a rendere visibile quell’inconscio che il poeta cerca di mettere in evidenza, il caffè (luogo e prodotto venduto e bevuto in esso) è metonimia stessa di questa possibilità. Creta, il Minotauro, il dito sporco e il caffè sono, quindi, simboli del desiderio di tornare all’inizio di tutto, in un luogo dove “tomar em paz o meu café”. Si tratta di una visione amareggiata dalla coscienza e dalla dura decisione di rinunciare a tutti quegli artifici poetico-linguistici che avrebbero potuto rendere forse la sua presenza con l’intelligenza portoghese dell’epoca meno ostile e meglio accettata. Ma questo avrebbe voluto dire tradire l’idea stessa di una “pessoa politicamente envolvida e sempre independente”<sup>25</sup>, insomma, avrebbe significato chiedere a un poeta di non esserlo di fatto, ma di sembrare di esserlo<sup>26</sup>.

*Em Creta*, il poeta compie il suo itinerario spirituale e psicologico, seduto in un caffè con un essere che non conosce tutto ciò che verrà e accadrà dopo di lui, avendo davanti a sé, invece, qualcuno che conosce tutto ciò che è venuto e si è verificato dopo, ma sebbene entrambi non potranno comunicare, adottano il Volapük, visto che non si capiscono linguisticamente e non possono di fatto riunire le estremità cronologiche che li uniscono e, alla maniera di Tantalò, allo stesso tempo li separano. Che è lo stesso che

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> J. de Sena, *Poesia – I*, cit., p. 11.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 24.

dire che "l'artista è arrivato a traguardi altissimi, ma l'uomo è stato sconfitto su tutti i fronti", secondo le parole di Carlo Vittorio Cattaneo<sup>27</sup>.

Se Creta è il luogo in cui Jorge de Sena non si sente portoghese, ma un cittadino del mondo, secondo la sua amica Sophia de Mello Breyner, l'isola minoica è invece il luogo in cui la poetessa compie la sua comunione con il mondo e, di conseguenza, il luogo in cui il suo esser sancita come una delle eredi lusitane della grecità si ufficializza. Sophia sembra rispondere al suo "amico carissimo" con la sua visione serena, purificata e "azzurra" dello spazio cretese. Per la poetessa, il Minotauro è solo colui che regna a Creta, verso ripetuto una volta all'inizio e una volta alla fine (strofa 9, verso 1) della poesia, come a voler sottolineare che un essere "oscuro" come lui in nulla la allontana dalla poesia. È Creta che la affascina, è Creta che la accetta come figlia amata e allo stesso tempo la battezza, "Para inteiramente acordada comungar a terra | De Creta". Se Jorge de Sena privilegia la figura minoica a scapito dello spazio, dove spera "envelhecer | tomando café em Creta | com o Minotauro", Sophia, al contrario, rivede nell'isola la conferma del suo immaginario mitologico e della sua potenza purificatrice, ed è attraverso di esse che scrive quasi come se stesse rilasciando il suo atto di nascita, emettendo, allo stesso tempo, un documento di appartenenza alla stirpe ellenica o un attestato *ius soli*. Questa idea ci è suggerita dalla dichiarazione imperativa dei due versi in cui si esplicita questo diritto all'acquisizione della cittadinanza, non per essere nata in quel paese, come giuridicamente dovrebbe essere, ma per essere *ri-nata* in esso. In effetti, Sophia afferma, ripetendo, "Porque pertenço à raça daqueles que mergulham de olhos abertos" (strofa 5, verso 6) e nell'ultima "Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto". Contrariamente a Jorge de Sena, che si sente apolide come e insieme al Minotauro, esseri troppo lontani dalla rotta che la grecità ha preso nel corso della storia umana, Sophia si sente pienamente immersa in essa, si considera sua figlia diretta ed erede, si comporta come tale, dedicando loro libagioni e rituali cerimoniali: "Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu | Só bebi retsina tendo derramado na terra a parte que pertence aos deuses"; "Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas –"; "O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro".

---

<sup>27</sup> Introduzione a J. de Sena, *Esorcismi*, cit., p. 18.

La relativa “freddezza” con cui Jorge de Sena guarda al mondo greco ha, forse, a che vedere con la sua idea del ruolo del poeta e della poesia nella società di oggi, idea già apparsa, in modo sempre caustico e tagliente, nella prefazione alla prima edizione di *Poesia – I*, scritta nel 1960 (quando era in esilio ad Assis, in Brasile), nella quale il poeta riferisce in modo particolareggiato:

É que, leitor amigo, em poesia, ao contrário mais do que com outro tipo de comunicação se passa, nós só entendemos verdadeiramente aquilo que estamos dispostos a entender. E só estamos dispostos a entender o que venha ao encontro dos nossos gostos e tendências do momento, o que se integre no quadro, às vezes heteróclito e contraditório, da cultura que nos formámos, o que obedeça (ou pelo menos não traia) aos princípios que aceitámos para nossa paz ou nosso entusiasmo intelectual – em suma, tudo aquilo que se haja conformado, ingénua ou habilmente, a uma semelhança com a nossa ideia de poesia. A um poeta não se pede nunca que o seja de facto, mas que pareça que o é<sup>28</sup>.

La sua relazione di amicizia con Sophia, la “carissima amica”, di cui abbiamo una prova grazie all’edizione postuma della loro corrispondenza durata circa due decenni, ci mostra che sebbene il percorso su cui entrambi si sono incamminati mostri una deviazione nella cartografia poetica che questi amici di penna hanno disegnato (ognuno per sé), la verità è che la loro amicizia nasce durante la creazione dei *Cadernos de Poesia* nel 1940, il cui motto, vale la pena ricordare, è “A Poesia é Uma”. La testimonianza di Fernando Guimarães<sup>29</sup> lo dimostra in modo succinto:

Em Jorge de Sena e Sophia de M. B. Andersen há algo de comum, apesar de serem entre si poetas tão diferentes. Na sua poesia existe uma tendência para a conceptualização. Até aqui as semelhanças. Mas depois surge a diferença: a conceptualização em Sena tende a ser abstracta, prosseguindo até certo ponto uma direcção pessoana; a de Sophia é sobretudo imagética. Os conceitos são grandes imagens; as imagens conduzem-nos às “formas justas” dos conceitos.

<sup>28</sup>J. de Sena, *Poesia – I*, cit., pp. 23-24.

<sup>29</sup>Testimonianza di Fernando Guimarães che fa parte delle “Intervenções na mesa-redonda”, pubblicata in AA.VV., *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto 2005, pp. 71-72, rispettivamente, p. 72.

Nonostante la somiglianza degli accordi, la musica è diversa e Sophia non può fare a meno di notare la somiglianza distante che la avvicina al suo amico Sena e la lega a lui, anche quando difende la primordialità ellenica sullo sviluppo della cultura occidentale/portoghese. In una lettera scritta a Lisbona il 18 novembre 1969<sup>30</sup>, Sophia dice:

[...], embora realmente eu creia que teremos de recomeçar tudo a partir dos gregos, isto é, a partir da fidelidade ao terrestre. Creio que o grande mal português será que sempre deixamos os gregos em paz. Por isso somos um país que não se reconhece. Um país que julga que a austera, apagada e vil tristeza é a condição do homem. Fomos um país de grandes navegadores – mas nunca tivemos em frente do mundo aquele sorriso de espanto que tinham as estátuas dos navegadores jônicos. Se você fosse à Grécia ficaria espantado de ver que a Grécia é muito mais grega do que tudo o que imaginamos – é muito mais grega do que o filme do Zorba.

È una risposta alla lettura della poesia *À memória de Kazantzakis, e a quantos fizeram o filme "Zorba the Greek"*, dove dalla prima strofa si sente l'avvertimento quasi paterno che Jorge de Sena rivolge a un altro poeta senza nome, ma che possiamo facilmente identificare in Sophia:

Deixa os gregos os gregos em paz, recomendou  
uma vez um poeta a outro que falava  
de gregos. Mas este poeta, o que falava  
de gregos, não pensava neles ou na Grécia. O outro  
também não. Porque um pensava em estátuas brancas  
e na beleza delas e na liberdade  
de adorá-las sem folha de parra, que  
nem mesmo os próprios deuses são isentos hoje  
de ter de usar. E o outro apenas detestava,  
nesse falar de gregos, não a troca falsa  
dos deuses pelos corpos, mas o que lhe parecia  
traição à nossa vida amarga, em nome de evasões  
(que talvez não houvesse) para um passado  
revoluto, extinto, e depilado<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> S. de M. Breyner; J. de Sena, *Correspondência 1959-1978*, cit.

<sup>31</sup> *À memória de Kazantzakis, e a quantos fizeram o filme "Zorba the Greek"* è pubblicato in J. de Sena, *Peregrinatio ad loca infecta*, cit., pp. 127-131; la prima strofa si trova alle pagine 127-128. Si trascrive il resto della poesia: "Apenas Grécia nunca houve como | essa inventada nos compêndios pela nostalgia | de uma harmonia branca. Nem a Grécia | deixou de

Se “paradoxalmente, o poema de que mais gosto é ‘Deixa os gregos em paz’”<sup>32</sup>, dice Sophia nella stessa lettera a Jorge de Sena, è altrettanto vero, o almeno così sembra, che anche se non ha visto la Grecia visitata da Sophia nel 1963, in compagnia di Agustina Bessa-Luís, Jorge de Sena conserva di essa uno sguardo non del tutto spassionato, come si potrebbe pensare leggendo *Em Creta, com o Minotauro*, uno sguardo forse anche più greco di un greco, poiché è riflesso della piena consapevolezza della finitezza di ogni atto umano il cui scopo non sia quello di aprire gli occhi, ossia testimoniare la realtà e trasformarla in una società migliore e più giusta. Un’attività poetica e sociale che può essere fatta

---

ser – como nós não – essa barbárie cínica, | essa violência racional e arguta, uma áspера doçura | do mar e da montanha, das pedras e das nuvens, | e das caídas casas com harpias negras | que sob o azul do céu persistem dentro em nós, | tão sórdidas, tão puras – as casas e as harpias | e a paisagem idem – como agrestes ilhas | sugando secas todo o vento em volta. || É que não só persistem. Porque as somos: | ou tendo-as circunstantes, ou em faces, gestos, | que vão do Atlântico ao Mar Negro, ou vendo-as | não só em sonhos, mas nesta odisseia | de quem, como de Ulisses, uma vida inteira | é qual regresso à pátria demorado | para que apenas de velhice ainda a aceitemos. || Na Grécia todavia, e mais que em Grécia Creta, | isso que somos regrediu. Distância | muito maior existe em ter ficado igual | num mundo que mudou, e em ter ficado o mesmo, | vivendo como de hoje, entre as antigas pedras | guardando em si o mugir do Minotauro | (e os gritos virginais das suas vítimas), | que, em como nós, não ter nascido ali | mas onde apenas derradeiros gregos | vieram. || Por isso, este vibrar de cordas que é uma dança de homens | saltando delicados em furioso êxtase | perante a própria essência de estar vivo | (ó Díónisos, ó Moiras, ó sinistras sombras) | nos fascina tanto. O que é profundo volta, | o que está longe volta, o que está perto é longe, | e o que nos paira n’alma é uma distância elísia. || No lapidar-se a viúva que resiste aos homens | para entregar-se àquele que hesita em possuí-la | e a quem, Centauro, Zorba dá conselhos de | viver-se implume bípede montado | a trípode do sexo que transforma em porcos | os amantes de Circe, mas em homens | aqueles que a violam; nesta prostituta que, | sentimental, ainda vaidosa, uma miséria d’Art Nouveau | trazida por impérios disputando Creta, | será na morte o puro nada feminino que as harpias despem; | e neste Zorba irresponsável, cru, que se agonia | no mar revolto da odisseia, mas | perpassa incólume entre a dor e a morte, | entre a miséria e o vício, entre a guerra e a paz, | para pousar a mão nesse ombro juvenil | de quem não é Telémaco – há nisto, | e na rudeza com que a terra é terra, | e o mar é mar, e a praia praia, o tom | exacto de uma música divina. Os deuses, | se os houve alguma vez, eram assim. | E, quando se esqueciam contemplando | o escasso formigar da humanidade que | tinha cidades como aldeias destas, neles | (como num sexo que palpita e engrossa) | vibrava este som claro de arranhadas cordas | que o turvo som das percussões pontua. || Deixemos, sim, em paz os gregos. Mas, | nus ou vestidos, menos do que humanos, eles | divinamente são a guerra em nós. Ah não | as guerras sanguíneas, o sofrer que seja | o bem e o mal, e a dor de não ser livre. | Mas sim o viver com fúria, este gastar da vida, | este saber que a vida é coisa que se ensina, || mas não se aprende. Apenas || pode ser dançada. | 1966”.

<sup>32</sup>S. de M. Breyner; J. de Sena, *Correspondência 1959-1978*, cit., p. 115.

solo qui e ora, ma che lascia comunque un segno nei tempi, se il suo paladino è stato qualcuno che ha dedicato la sua vita e la sua intelligenza alla causa della Poesia, ben consapevole che “De todas estas palavras não ficará, bem sei, | um eco para depois da morte | que as disse vagorosamente pela minha boca”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Primi tre versi della poesia *Ode à incompreensão*, appartenente a *Pedra Filosofal* (1950), ripubblicata in J. de Sena, *Poesia – I*, cit., p. 151.





DANIELA STEGAGNO  
daniela.stegagno@gmail.com

## JORGE E EDUARDO: CAMARADAS DE LETRAS

### Riassunto

“Jorge e Eduardo: uma camaradagem de letras” è un omaggio a Jorge de Sena e alla sua amicizia con Eduardo Lourenço. L'intervento, basandosi sul carteggio pubblicato tra i due autori, entrambi esiliati volontari, studia e ripercorre la nascita e lo sviluppo di un'amicizia letteraria. Ma non solo. Grazie infatti allo scambio epistolare, quest'amicizia prima timida e poi dichiaratamente espressa, contribuisce a chiarire e illuminare diversi aspetti dell'opera letteraria di Jorge de Sena. È infatti mediante lo studio dell'epitesto genettiano, qui proposto, che si entra nell'officina dell'autore, nello spazio confessionale in cui l'autore riflette su di sé e sulla propria opera. Una chiave di lettura dell'opera di Jorge de Sena dichiaratamente “dalla parte di Jorge”.

### Abstract

“Jorge e Eduardo: uma camaradagem de letras” is a tribute to Jorge de Sena and his friendship with Eduardo Lourenço. The work, based on the published correspondence between the two authors, both voluntary exiled, studies and examine the birth and development of a literary friendship. But not only. In fact, thanks to the correspondence, this friendship, first timid and then openly expressed, helps to clarify and illuminate various aspects of Jorge de Sena's literary work. It is in fact through the study of the Genetian epitext, proposed here, that the lector enters in the author's workshop, in the confessional space in which the author reflects on himself and on his own work.

A key to understanding Jorge de Sena's work expressly “on Jorge's side”.

... o que não hesito chamar amizade, ainda que apenas epistolar, destes dois camaradas de letras, iniciou-se, creio..., em Maio de 1951

Mécia de Sena, *Acerca desta Correspondência*

... la letteratura per me... (è) tutta la mia vita che non ha senso senza di essa.

Lettera di Jorge de Sena a Eduardo Lourenço, 8 giugno 1967

Jorge de Sena nasce a Lisbona nel 1919, vive nel quartiere centrale del Restelo, frequenta le scuole cittadine e si laurea in ingegneria, segue e partecipa attivamente agli ambienti letterari della capitale, in dissenso con la situazione politica si trasferisce prima in Brasile e poi negli Stati

Uniti. Eduardo Lourenço nasce nel 1923 a São Pedro do Rio Seco, un piccolo paese nel nord est del Portogallo, al confine con la Spagna (oggi quel paese conta circa 200 abitanti), studia a Coimbra dove si laurea in filosofia, resta a Coimbra come assistente universitario, quindi si trasferisce prima in Germania, a Hannover e Heidelberg, poi trascorre un anno in Brasile e infine rientra in Europa e si stabilisce in Provenza.

Jorge ed Eduardo, ciascuno nel proprio campo, sono considerati tra gli autori portoghesi più importanti del Ventesimo secolo. Ma cosa possono avere in comune due persone con un *background* e una vita così diversi? La passione per la letteratura. La loro è infatti una “*camaradagem de letras*”, un’amicizia letteraria, un’amicizia letteraria che possiamo seguire, sin dalla sua nascita, grazie alla pubblicazione del loro carteggio, la *Correspondência*, organizzata a posteriori dall’instancabile moglie di Jorge, Dona Mécia de Sena.

È lei stessa che, nella premessa al volume dichiara: “quello che non esito a chiamare amicizia, anche se solo epistolare, di questi due camaradas de letras, è iniziata, credo..., nel maggio del ‘51”<sup>1</sup>, e lo stesso Eduardo conferma: “una camaradagem de letras, più che personale” e aggiunge “è molto curioso perché non ho avuto molti rapporti personali con Jorge de Sena, ho avuto un grande rapporto intellettuale, attraverso i libri.... l’ho conosciuto, credo, agli inizi degli anni ‘50...”<sup>2</sup>. Per questo motivo, e causa anche la prematura morte di Jorge, il loro dialogo a distanza, che a volte si trasforma in monologo, è riscontrabile nella corrispondenza. I due autori infatti, entrambi esiliati volontari, affidano al carteggio, inizialmente in modo guardingo e rispettoso e poi in modo più apertamente conviviale, le loro considerazioni e riflessioni sui propri interessi, le proprie opere, sul panorama letterario loro contemporaneo, nonché sull’ambiente politico-sociale che li circonda.

<sup>1</sup> “[...] o que não hesito chamar amizade, ainda que apenas epistolar, destes dois camaradas de letras, iniciou-se, creio..., em Maio de 1951”, in “Acerca desta Correspondência”, introduzione di Mécia de Sena al volume *Correspondência Eduardo Lourenço/Jorge de Sena*, organização e notas Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, p. 7.

<sup>2</sup> Intervista Youtube, depoimento inedito de Eduardo Lourenço sobre Jorge de Sena. “uma camaradagem de letras, mais do que pessoal” e “é muito curioso que eu não tive muito relacionamento pessoal com Jorge de Sena, tive muito relacionamento intelectual, através dos livros... conheci-o creio eu nos princípios dos anos ‘50...”, vide <https://youtu.be/FgoivI6lVB4>.

Della loro corrispondenza mi ero già occupata in un paragrafo della mia tesi di Dottorato *O Ensáismo de Eduardo Lourenço*. Il paragrafo si intitolava *Temi e problemi: la corrispondenza con Jorge de Sena*, e la mia intenzione, lì, era quella di individuare, nello scambio epistolare, indizi e riferimenti relativi all'*input* generatore dei saggi di Eduardo Lourenço dedicati all'opera di Jorge.

L'avevo quindi analizzata, in un certo senso, "dalla parte di Eduardo".

In questa occasione, invece, grazie all'invito a questo congresso su Jorge de Sena, ho pensato di reconsiderarla e di rileggerla, questa volta focalizzando l'attenzione su Jorge de Sena, Jorge de Sena autore più che Jorge de Sena uomo, e quindi, in un certo senso, "dalla parte di Jorge". Le domande quindi ora sono: quali prospettive e che vie ci indicano, quali scenari aprono sulla sua produzione letteraria e sull'interpretazione della sua figura artistica le lettere all'amico Eduardo? Le lettere rappresentano infatti dei momenti particolari, degli spazi confessionali, l'epitesto genetico che, *a posteriori*, ci permette di entrare nell'officina dell'autore, a sua insaputa e grazie alle sue indicazioni. E qui di indicazioni e confessioni ne troviamo diverse.

Il carteggio tra i due autori, che, così come raccolto e pubblicato, va dall'anno 1951 all'anno 1978, si compone di 29 lettere, 2 inchieste, 1 biglietto e 1 telegramma scritti da Eduardo Lourenço e 18 lettere e una cartolina da parte di Jorge de Sena. A questa lista mancano, purtroppo, almeno 8 lettere di Jorge de Sena, che sono andate perse e che datano degli anni '50. Infatti tutte le lettere del primo periodo, e precisamente dal 1951 al 1959 sono di Eduardo e grazie ad esse si riesce in parte a ricostruire la nascita di un'amicizia letteraria. Già solo analizzando rapidamente gli *incipit* delle lettere vediamo come essi presentino un'evoluzione nel trattamento personale che suggerisce una corrispettiva evoluzione nell'amicizia: vediamo infatti il passaggio da "*Caro Camarada*" a "*Caro Sena*" al "*Meu caro Jorge de Sena*" e le lettere sono scritte, rispettivamente, da Coimbra, Hamburg, Heidelberg, Salvador.

Abbiamo quindi un periodo di silenzio, periodo che va dal 1959 al 1967, in quanto la prima lettera di risposta di Jorge che troviamo nel carteggio è dell'8 giugno del 1967 e rimanda subito alla lettera di Eduardo del 12 del mese precedente.

È questo secondo periodo quello che ci interessa maggiormente: Eduardo Lourenço ora scrive da Nizza e Jorge de Sena si trova già negli Stati Uniti.

È Eduardo Lourenço che riprende timidamente il dialogo interrotto, scrive all'amico per informarlo dell'invio del secondo volume di *Heterodoxia*, e definisce poi il periodo trascorso dall'ultima lettera come "andanças do demónio"<sup>3</sup> e do resto as nossas desde '59". Conferma all'amico di averlo comunque seguito leggendo con "l'interesse unico che merita" il libro di Jorge *Uma Canção de Camões* che definisce come "l'unica grande proposta di metodologia letteraria (e di pratica) della nostra Critica moderna". Afferma anche di aver scritto da tempo una piccola eco per la rivista "Colóquio" (Nótula a "Uma Canção de Camões") e aggiunge che pensa comunque di dedicargli in futuro uno studio maggiore; chiede poi notizie sulla tesi di dottorato e libera docenza di Jorge *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*<sup>4</sup> e si firma, semplicemente, Eduardo Lourenço.

La lettera di risposta di Jorge de Sena data 8 giugno 1967, è scritta dagli Stati Uniti ed è la sua prima lettera in questo carteggio. Jorge informa subito l'amico della ricezione del libro, arrivato qualche giorno prima della lettera e definisce entrambi "una bella sorpresa"; prosegue poi confermando di avere avuto, anche se indirettamente, sue notizie, ma afferma che purtroppo la sua è una lettera triste, amara, la definisce quasi una lettera "testamentaria". Prosegue poi Jorge nel racconto delle sue vicissitudini durante il lungo periodo di silenzio, ultima tra tutte la morte della mamma, fino ad arrivare all'affermazione che trasforma il tono della missiva, la dichiarazione di rottura:

Comunque ed è quello che mi conduce a un punto della sua lettera, mi sono stancato di essere generoso e magnanimo con una cultura e una letteratura che non mi ripagano con la stessa moneta. Che m'importa degli altri, se loro non si interessano di me? Lei mi dice (lei, che è tra i migliori) che spesso il silenzio è rispettosa ammirazione. Non ne dubito...<sup>5</sup>.

In questo passo troviamo la prima conferma della stima nei confronti dell'amico anche da parte di Jorge de Sena, sempre molto parco di

<sup>3</sup> Titolo di un libro di racconti di Jorge.

<sup>4</sup> *Correspondência Eduardo Lourenço/Jorge de Sena*, cit., p. 40. D'ora in poi richiameremo il volume semplicemente come *Correspondência*.

<sup>5</sup> *Correspondência*, p. 44.

complimenti. Ed è per questo che poi aggiunge: “Mi piacerebbe molto uno studio suo, che promette, sul libro. Probabilmente il suo interesse sarà più per la metodologia critica e l’esposizione teorica e anche per la dimostrazione della natura della personalità lirica di Camões, e meno per i risultati concreti e oggettivi della ricerca sul testo e sul suo autore” e prosegue indicando le linee guida del suo lavoro su Camões, e qui riscontriamo un’indicazione e un auto-commento sul proprio lavoro:

Credo, per questo aspetto, che in Portogallo non si sia mai fatta un’esposizione così completa del problema della fissazione dei testi, come il mio trattamento delle diverse versioni. Per arrivare a una dimostrazione oggettiva della natura dialettica del pensiero camoniano e dell’intellettualismo esistenziale e non mistico di Camões, che credo sia una cosa importante e decisiva<sup>6</sup>.

Seguono poi in questa lettera delle importanti indicazioni sulla sua attività letteraria di quel periodo. Jorge ringrazia l’amico per l’apprezzamento nei confronti del racconto *Homenagem ao Papagaio Verde*, che egli stesso definisce come: “il primo racconto di un volume finito da anni ma impubblicabile, per motivi di decoro e di politica”, *Os Grãos Capitães*<sup>7</sup>; e passa poi ad elencare gli impegni letterari di quel periodo:

... sono molto preso dalla pubblicazione di tre volumi di studi camoniani, più l’immensa serie in pubblicazione su *Ocidente*, e che è forse tra le rivendicazioni più serie dell’autonomia della cultura portoghese e delle origini sue e del Paese... Ma peggio ancora sarà se pubblicherò il romanzo che sto finendo (il primo volume) in cui racconto in modo romanizzato la nostra evoluzione spirituale e politica dal 1936 al 1959. Non so se vivrò abbastanza per portare a termine questo progetto gigantesco. Ma spero di concludere quest’estate quel volume, *Sinais de Fogo*, che tratta solo del 1936 e della guerra di Spagna.... Le *Novas Andanças* le arriveranno da Lisbona<sup>8</sup>.

La risposta di Eduardo, appena ripreso il dialogo interrotto per anni con l’amico Jorge, non si fa aspettare: è del 14 giugno e rivela subi-

<sup>6</sup> *Correspondência*, p. 46.

<sup>7</sup> La traduzione italiana, con il titolo *La Gran Canaria e altri racconti* è di Vincenzo Barca.

<sup>8</sup> *Correspondência*, p. 47.

to le affinità elettive tra i due autori, quasi un riconoscimento: “La sua realmente amara lettera ha trovato una grande eco in me. Vedrà che oltre alla sintonia da ‘esiliato’ e degli ‘esilii’ ci sono altri motivi per cui leggendola mi sono letto in essa”<sup>9</sup>.

Eduardo prosegue poi commentando quasi punto per punto l’amarrezza di Jorge, cercando però di trovarne, non con l’intenzione di consolarlo, la parte positiva, finché dichiara:

Le sue riflessioni sul Brasile mi hanno in un certo senso rincuorato perché hanno confermato la mia esperienza decisiva di un anno. Ho scritto anche un lungo saggio sull’argomento, ma l’ho lasciato nel cassetto, per timore che si trattasse di un riflesso risentito. Ma alla fine vedo che non c’è schizofrenia nella mia visione, in quanto le nostre concordano in aspetti fondamentali. Il Brasile è, culturalmente, nostro rivale<sup>10</sup>.

Relativamente all’aspetto letterario, che è quello che ora ci interessa, Eduardo afferma. “La *Nota* è solo una nota, ma in essa si promette il tale studio più lungo che effettivamente sarà soprattutto analisi e discussione del suo procedimento metodologico. La parte relativa alla fissazione dei testi, sebbene capisca quello che rappresenta, cade al di fuori della mia sfera di interesse e competenza”.

Nella lettera successiva, dell’ottobre, Eduardo conferma all’amico la lettura delle *Novas Andanças* e dichiara di non saper dire da quale volume abbia ricevuto l’impressione più forte:

Mi piace leggerle diversamente. È più facile aderire alle prime, più dipendenti dal triviale della vita che esse sublimano che a queste seconde che in certo modo umanizzano il sublime di tutto ciò che sappiamo e non sappiamo. Formalmente sono una salita e una discesa dal monte Carmelo dell’avventura stilistica più cosciente delle nostre lettere, passate e presenti. In questo senso le mie preferenze vanno alla tessitura sinuosa, di un barocchismo luminoso, la cui curva aderisce con una preziosa magia a quello che descrive o evoca, come nel bellissimo testo *Os Amantes*, lunghi arabeschi in cui si recupera senza sosta quello che si sta perdendo e potrebbero già costituire il maggior incanto del testo prodigioso della *Janela da Esquina*. Capisco bene la sua difesa (o attacco) della

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 50.

pluralità degli stili concepiti come tecniche e ipotesi creatrici, e queste nuove *Andanças*, come le precedenti, adducono duplice testimonianza e convincente prova non solo del diritto di usarle come dell'efficacia con cui le usa. Con che diritto non apprezzerrebbe in sé quello che tutti noi giustifichiamo nell'inimitabile Pessoa? Nonostante ciò, insisto nel credere che non ci sia nessuno più "uno" (unitario) di colui che così bene si moltiplica... Nella diversificazione controllata mi sembra che esista una zona più incontrollabile delle altre e nel suo caso mi sembra che siano testi come questi quelli che la esprimono meglio<sup>11</sup>.

Prosegue ancora Eduardo, in questa lettera e lettura "fondamentale" del dialogo letterario con l'amico, dialogo che sfocerà poi in un saggio dal titolo *Jorge de Sena e o demoníaco*:

Ma lasciamo la forma, le tecniche, l'evidente novità nella costruzione dell'immenso *Físico Prodigioso* per abordare il fondo che è, senza gioco di parole, senza fondo.... Da Régio che la nostra letteratura non si ricordava di provocare i tanto distratti turisti per luoghi così aspri, dell'asprezza reale della vita e della sua anima. Con l'aggravante che il suo caso e i suoi luoghi sono molto più bruschi e vertiginosi e toccano (o sembrano toccare) quello che in Régio sembra facilmente separato o separabile.... Comunque, se qualcuno, prima di lei, ha avuto un'idea e un'esperienza degna di rispetto in materia di "demonismo" (ossia, di tutto) è stato proprio lui. Semplicemente l'ha conclusa in fretta per non avere mai perso di vista l'orizzonte etico-tradizionale (o l'epoca non lo consentiva ancora per certi aspetti), e anche per non aver oggettivato se non simbolicamente la propria esperienza.... **Quello che in queste *Andanças* si manifesta è la più complessa coscienza e autocoscienza della nostra attuale e attualizzata difficoltà spirituale.**

e prosegue ancora:

Le *Andanças* meritano un lungo commento che non è adatto a una lettera. Tutto ciò che ci affligge e turba (e anche quello che non ci affligge e turba, ma dovrebbe) tesse la trama diversificata e unica di queste pagine. Una narrativa come *A Noite que fora de Natal* affronta tutto il nostro dramma di cristiani senza mitologia che la fine geniale rende ironicamente non necessario ed essenziale. Con le sue false o vere arie alla Rénan e alla Lawrence è una narrativa profondamente umana e inquietante o disumana e favolosamente tranquilla. Sotto la copertura

---

<sup>11</sup> *Correspondência*, p. 52.

di una "ricostituzione" immaginaria, è probabilmente quella in cui la nostra quotidianità vitale e culturale si esprime in modo più decisivo. Ma devo essere ingiusto, perché essa si trova dappertutto. Si tratta sempre di riconoscere quello che perde in quello che salva e quello che salva in quello che perde, in un rispecchiamento allucinante e tuttavia con la chiarezza che basta, questa chiarezza del resto molto portoghese che nella *Nau Catrineta*<sup>12</sup> si configura con una facilità folcloristica che è anche una maschera. Mai in Portogallo qualcuno ha disceso così profondamente la scala erotica (la cui discesa era avvenuta solo nel *Jogo da Cebra-Cega*<sup>13</sup>, discesa che apre il cammino verso l'assunzione quanto più possibile umana degli stessi confini della "perdizione". Ma soprattutto, mai, eccetto che in modo iperbolico nella *Ode Marítima*, nessun prosatore portoghese si è avvicinato ai domini riservati (e così selvatici) della cattiveria e della tortura con una visione così acuta e terrificante. Le ombre unite di Flaubert di *Tentation* e di Huysmans di *Là-bas* sono le uniche che mi sembra si possano evocare, ma dalla parte della sua visione che è dell'anima e non di corpi... Una cosa: lei è per caso un ammiratore di Buñuel? Ci sono annotazioni, scene, pagine, racconti interi che credo gli piacerebbe trasformare in film. Di Buñuel o, pensando meglio e senza contraddizione, di Bergman.

Eduardo continua poi nella sua lettera-commento ad analizzare i racconti dell'amico e l'amico attraverso i suoi racconti: "In ogni caso quello che si scrive parla di noi, ma le *Andanças* parlano di lei non alla profondità ignorata di se stesso, ma a quella sua profondità che spunta affinché la riconosciamo nei panni di Semprónio-Saúl dell'Epiro (o uno dei due amanti (o tre)) attraverso i quali ci offre una delle meditazioni più profonde che conosco riguardo quello che è ovvio come luogo di naufragio e precaria salvazione. Ma nulla eguaglia il *Físico Prodigioso*, uno dei testi più precisi e 'prodigiosi' che uscirono da penna portoghese. Lo circonda l'alone di *Catherine de Heilbronn* di Kleist, sebbene più controllato, ma non tanto che questo testo non possa passare per la confessione più profonda e discesa al suo pozzo interiore".

Jorge risponde quasi subito, il 23 ottobre, e conferma l'apprezzamento per il lungo commento dell'amico: "la sua lettera mi è arrivata questa mattina, e per il piacere che mi ha dato, le rispondo appena rientrato dall'Università". Dopo queste prime battute, Jorge riprende

<sup>12</sup> Poema di Almeida Garrett.

<sup>13</sup> Romanzo di José Régio.

il discorso interrotto sulla situazione culturale delle riviste e pubblicazioni portoghesi per poi tornare al dialogo letterario e al commento dell'amico sulle sue *Andanças*. Questi brani ci introducono realmente nell'officina letteraria di Jorge e ci testimoniano le sue reali intenzioni consegnate alla scrittura e ai suoi racconti.

Gli spunti offerti da Eduardo lo portano ad affermare infatti, che:

Quello che mi dice sulle '*Novas Andanças*' mi ha fatto particolarmente piacere... ha rilevato tutti i racconti per me più importanti del volume (con eccezione di uno, *O Grande Segredo*, che stimo molto come satira trascendente agli stati mistici...) e proprio per i motivi per cui lo sono. Quanto all'identificazione posso dirle che senza dubbio c'è molto di me: nel racconto camoniano<sup>14</sup> (e di mia Madre morta nella sua), in Marco Sempronio, amico di Tiberio e di San Paolo.... e nella persona del medico, in cui c'è molta autobiografia simbolica o *daydream* mio<sup>15</sup>.

E prosegue, poi Jorge, rispondendo quasi punto per punto all'amico:

Non concordo, però, con un'identificazione che arriva sino all'ufficiale delle SS – qui ho solo voluto giocare con l'estremo assurdo...; le sono grato per aver sottolineato la "discesa della scala erotica" che, d'altra parte, molta mia poesia racchiude.... Credo che abbia parziale ragione nel menzionare Régio (suppongo quello dei *Poemas de Deus e do Diabo* e d'*As Encruzilhadas de Deus*, come della *Cabra-Cega*, visto che dopo di essi ha gradualmente perso l'erotismo...) con una differenza però che considero importante: per lui il demonio è il carattere demoniaco della divinità, mentre per me è realmente l'ambiguità in sé e simbolo del male e dell'impotenza divina<sup>16</sup>.

La risposta di Eduardo non si fa aspettare, è datata 12 novembre e si apre subito con l'affermazione: "Prima che il tempo passi le mando subito un piccolo commento alla sua ultima lettera..." per poi proseguire con le considerazioni letterarie, con gli scambi di opinioni che non sempre concordano, ma proprio per questo riflettono l'onestà intellettuale dei due amici: "Ho letto il suo famoso articolo su António Pedro di cui condivido il contenuto, eccetto il passaggio relativo al nostro surrealismo.

<sup>14</sup> *Super flumina babilonis*.

<sup>15</sup> *Correspondência*, pp. 55-56.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Forse per mia ingenuità o per mancanza di informazione ma considero Cesariny e António Maria Lisboa autentici poeti. I motivi o l'eccentricità di Cesariny, che conosco solo di seconda o terza mano, non m'importano<sup>17</sup>; e riprende poi il discorso sulle *Novas Andanças*: "Tornando alle *Novas Andanças*: santo cielo, la storia dell'identificazione con l'SS non me l'attribuisca. Ho capito bene l'ironia trascendentale, come avrebbe detto Oliveira Martins. Ma anche lì e per paradosso la sua idea del demoniaco come vissuto profondo si manifesta come se lei facesse il cardinale diavolo di se stesso cosciente di farlo".

Continua ancora Eduardo approfondendo il tema:

Effettivamente è stata una mia negligenza non sottolineare *O Grande Segredo*, pagine antologiche e ammirevoli... Di fatto era al Régio di *Cabra-Cega* a cui soprattutto alludevo, perché lì vedo il suo lato più viscerale e geniale... ma tra i due, senza parlare del "modo e del tempo", c'è quella sua distanza in relazione al cristianesimo, quello sguardo freddo nietzschiano che è realmente un'eccezione tra noi<sup>18</sup>.

Jorge risponde immediatamente alla lettera di Eduardo, il 16 novembre, e afferma: "Ho ricevuto la sua lettera del 12 e sono felice che abbiamo ristabilito questo dialogo continuato". Ritorna poi all'equivoco sul surrealismo e conferma di aver letto e di conoscere l'articolo di Eduardo su *Presença* e aggiunge che "indirettamente alludo ad esso nel mio", a ulteriore conferma della stima tra i due autori. Quindi Jorge riprende il discorso sul racconto *O Grande Segredo* che confessa di amare molto ed aggiunge: "Realmente, e più il tempo passa più è peggio, sto diventando sempre più furiosamente anticristiano. Nella misura in cui il cattolicesimo conservava ancora qualcosa del paganesimo, meritava ancora un certo rispetto da parte mia..."<sup>19</sup>, dichiarando apertamente il suo anticlericalismo.

La lettera seguente è del 13 gennaio 1968 ed è ancora di Jorge. Ci tiene a informare subito l'amico di aver finalmente ricevuto il ritaglio di giornale relativo alla pubblicazione dell'articolo su *Uma Canção de Camões* (la famosa *Nótula*) e aggiunge: "eccomi qui immediatamente a ringraziarla per diversi motivi: perché è molto bello, perché è una

<sup>17</sup> *Correspondência*, p. 58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 61.

difesa dell'oggettività e di una metodologia scientifica e, oltre a ciò, una sfida che, temo molto, la critica nazionale ed estera non accetteranno".

E poi prosegue, dichiarando ed esponendo il progetto soggiacente al suo volume, il tono tra i due amici è sempre più colloquiale e aumentano anche i riconoscimenti:

Il mio libro si sviluppa su due piani: quello dell'erudizione, e quello della verifica dei parametri (per non parlare di quello della critica culturale e letteraria, che insieme faccio). Il secondo ha prevalso sul primo per lo scandalo dell'inusuale, anche se, sotto certi aspetti, non faccio che ampliare e dare una base scientifica a ciò che diversi eruditi della critica testuale hanno fatto negli ultimi decenni, portando l'analisi a un raffinamento che essi stessi non erano preparati ad attingere. Difendere ciò che ha spaventato alcuni e ha fatto ridere molti altri (ad Harvard, i miei amici brasiliani raccontavano ridendo che ero un ingegnere, ah, ah, per concludere che io, frustrato come ingegnere, ero passato alla letteratura, quando al contrario ci sono passato perché ho voluto e quando ho voluto, e non sono mai stato frustrato come ingegnere o come critico...), è assolutamente corretto, è stato quello che lei ha fatto molto bene, e gliene sono davvero molto grato<sup>20</sup>.

e Jorge prosegue poi nel racconto, riferendosi sempre all'incontro di Harvard:

dove avrei voluto vederli, era a smentire la massa di erudizione con cui denuncio le asinate di secoli, le disonestà e fluttuazioni acritiche, ecc. da una parte e a disfare il metodo che, per la prima volta, fonde efficacemente e obiettivamente, un'analisi fonetico-ritmica con un'analisi del significato o a criticare il rigore con cui vengono comparate e discusse le diverse versioni della canzone in causa, o la dimostrazione della dialettica camoniana, che da tutto ciò risulta<sup>21</sup>.

È evidente come dalle prime lettere si sia modificato l'atteggiamento di Jorge nei confronti di Eduardo, ora si assiste realmente a un progressivo aprirsi da parte di Jorge, si spiega, si fida e si confida: l'ammirazione e il rispetto nei confronti dell'amico sono cresciuti e corrispondentemente è maggiore anche la condivisione degli argomenti. Infatti subito dopo Jorge afferma che Eduardo: "ha toccato anche un

<sup>20</sup> *Correspondência*, pp. 62-63.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 63.

altro punto decisivo ed estremamente importante: quello che il libro tende a una revisione della letteratura portoghese. Senza dubbio, come entità autonoma, libera dalla sudditanza dei critici alle ‘influenze’”.

Coerentemente, ancora una volta Jorge conferma la sua avversione nei confronti di tutte le generalizzazioni e categorizzazioni, dei famosi “ismi” dei movimenti e degli inquadramenti delle storie letterarie. Prosegue poi nella lettera all’amico con toni sempre più confidenziali e delineata e spiega il suo programma-progetto critico di revisione della letteratura portoghese, la sua idea di critica letteraria. Non solo infatti il libro pubblicato, ma anche, e seguiamo le sue parole in questo lungo brano:

gli enormi studi che sto pubblicando da cinque anni sulla rivista *Ocidente*, il più lungo e interminabile dei quali è il nucleo del libro (il primo volume uscirà ora, per i fascicoli del secondo ci vorrà almeno un anno) e tratta dell’evoluzione del mito di Inês de Castro dalle sue origini sino alla metà del Seicento – ma è solo un pretesto per analizzare autori ed epoche, scoprire cose ignote e rivedere innumerevoli sciocchezze scritte sui portoghesi, da Fernão Lopes a D. Francisco Manuel de Melo. Tutti i miei studi e il mio insegnamento sono diretti a questo fine – rivedere e stabilire una teoria generale della letteratura portoghese, non secondo le mie idee ma secondo i fatti e i testi. Per esempio, in un capitolo di questo mio libro mostro, provo, con il computo e l’analisi di 50 poemi epici pubblicati tra il 1588 e il 1640, che è falsa la tesi dell’autonomia e della resistenza durante l’occupazione spagnola – la rivoluzione del 1640 è stata strettamente aristocratica ed è avvenuta per le stesse ragioni che avevano fatto in modo che, dal 1580 al 1620, l’aristocrazia fosse serva fedele dei Filippi, che d’altra parte le diedero numerose e alte cariche nella stessa Spagna. Un’altra dimostrazione che faccio è che la letteratura classica portoghese è praticamente una letteratura (con rare eccezioni) aristocratica, fatta da membri delle famiglie dominanti, a cui appartennero tutti gli scrittori (non possiamo dire nulla solo degli uomini, come Bernardim, che non sappiamo chi fossero): l’Ottocento e i repubblicani del 1910 hanno propagato in modo esplicito o implicito il mito della borghesia portoghese...<sup>22</sup>.

Prosegue poi Jorge elencando una lunga serie di esempi e conclude:

Oltre a ciò: eroi, colonizzatori, scrittori, uomini di governo, erano tutti parenti gli uni degli altri, e spesso membri della stessa genealogia della

<sup>22</sup> *Correspondência*, p. 64.

Casa Reale... il fatto di sapere chi erano tutti questi personaggi, anche questo credo sia una rivoluzione nella nostra storia letteraria... Quello che ho cercato di fare è una revisione dei metodi e delle idee, simultaneamente, per farli uscire dalla mediocrità, dalla routine o dall'impressionismo opportunistico, e ciò riguarda tutti i campi: i testi, le edizioni, gli archivi, le storie letterarie, le analisi dei testi, ecc.<sup>23</sup>.

Insomma, come possiamo capire, un lavoro titanico... Ho voluto trascrivere questo lungo brano perché credo ci siano molti spunti, indicazioni su possibili lavori e ricerche da affrontare, argomenti da studiare e analizzare, e per questo ho voluto lasciar parlare i due protagonisti e seguirli nel loro dialogo a distanza.

Dopo questo scambio di lettere quasi frenetico, abbiamo un periodo di stasi ed è Eduardo che riprende i contatti quasi sei mesi dopo, nel giugno del 1968, premettendo subito: "Sebbene la sua già lontana lettera non chiedesse una risposta, non l'avrei lasciata tanto tempo senza mie notizie, se non fosse stato il lavoro, che per me è molto, e soprattutto questo mese e mezzo di scioperi e disordini universitari-politici, di cui i giornali americani l'avranno abbondantemente informata (suppongo io, nella mia ingenuità europeo-centrista)"<sup>24</sup>.

Dopo il preambolo di apertura della lettera, ecco il vero motivo, ovvero, e nei modi sempre modesti di Eduardo, l'annuncio all'amico della pubblicazione del suo studio tanto atteso sulle *Andanças* e finalmente pubblicato sulla rivista *O Tempo e o Modo*. Il numero della rivista è il 59 dell'aprile del 1968 ed è un numero speciale dedicato a Jorge de Sena. L'articolo di Eduardo si intitola "Jorge de Sena e o demoníaco". Nella lettera poi Eduardo prosegue nel commento ad alcuni lavori di Jorge: qui Eduardo si riferisce a un racconto pubblicato con tagli operati dalla censura, incluso in *Os Grão-Capitães* e lo paragona al film di Buñuel del 1950, uscito in Italia con il titolo *I figli della violenza*: "O Bom Pastor è tra le cose più patetiche e crudeli che mi ricordi nella letteratura portoghese. Sul testo corre una rabbia-pietà insopportabile, e da molto non trovo come lì l'equivalente o la ripetizione della passione portoghese e la dimostrazione del 'non sanno quello che fanno' più radicale che

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>24</sup> *Correspondência*, p. 68.

sia possibile immaginare... Era da *Os Olvidados* che non sentivo, fisicamente, un'oscurità così impietosa e allo stesso tempo con tanto potere di clemenza nella sua forma di *constat* quasi burlesca". Per poi passare subito dopo al commento su *Aparição da Poesia*, brani, testi del romanzo *Sinais de Fogo*, romanzo incompleto e pubblicato postumo, di cui Jorge aveva già accennato all'amico:

Adatta a una meditazione interminabile è *Aparição da Poesia*. Verrà letta e riletta come una delle esperienze più sottili ed estreme che il poeta ha fatto della sua stessa nascita e della poesia in generale. La sua familiarità con i mistici, se non la conoscessi da altre pagine, avrebbe qui la sua ambigua apoteosi, visto che quello che illumina allo stesso tempo che capta la luce che è propria all'irruzione 'dell'insolito necessario' è lo spazio della stessa esperienza mistica come sotto-prodotto dell'esperienza poetica. Così il conflitto ereditato da tutti noi dalla *presenza* e la sua opposizione cielo-terra si risolve in tutta la sua poesia come 'nostra terra e nostro cielo' in cui questa 'Apparizione' è una, tra altre, straordinaria topologia<sup>25</sup>.

A questa lettera Jorge risponde quasi subito, il 29 giugno, e conferma che aveva intenzione di scrivere all'amico nel fine settimana per ringraziarlo del suo articolo e aggiunge: "Non credo che abbia ragione nel suo pessimismo di modestia... così com'è è uno studio eccellente e senza dubbio – anche perché il tema si prestava – il migliore di tutto il numero" e Jorge prosegue nel suo elogio usando frasi molto forti e, credo, sincere: "sono molto poche le persone che, in Portogallo, io ammiro, e ancora meno quelle che, ammirandole, rispetto"<sup>26</sup>.

Quello che ho maggiormente stimato nel suo studio è stato, al di là dei complimenti, la profondità con cui ha cercato una definizione per il mio 'demonismo', e lo ha differenziato da altri che, si dica di passaggio, non meritano per me molta considerazione, come quello di Régio che mi è sempre risuonato come molto letterario, superficiale e falso... consideri che quei matrimoni del Cielo e dell'Inferno sono stralci da sacrestia cattolica (senz'alcun livello teologico) in un coraggioso individualismo che, quello sì, è la sua parte migliore... senza presunzione, mi suppongo più 'profondo', e per questo mi è piaciuto tanto quello che ha scritto<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Correspondência*, p. 69.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 70.

E continua Jorge nei suoi ringraziamenti: “Le sono particolarmente grato per la sua reazione al mio racconto della caserma del Bom Pastor, a Porto. Mi dispiace solo che la censura ne abbia tagliato il *climax* che era la descrizione rigorosamente anatomica della completa nudità del ragazzo...”, aggiungendo poi altre indicazioni e spiegazioni sul suo modo di scrivere, la famosa officina dell’autore:

Quando *Os Grão-Capitães* sarà pubblicato vedranno cos’è! Di questo libro lei conosce solo *Homenagem ao Papaiaio Verde* e questo racconto. Gli altri sono completamente impubblicabili in Portogallo, e di una tale violenza, che tutti quelli che li leggono rimangono senza fiato dal dolore... Vedo anche che ha compreso perfettamente – e la ringrazio infinitamente per questo – le pagine su *Aparição da Poesia*, estratte dal succitato romanzo, che, non so se gliel’ho detto, si svolge tutto in alcuni mesi del 1936 (e proprio in questo momento, dopo centinaia e centinaia di pagine, mi trovo nei pressi della cosiddetta rivolta delle barche, nel Settembre di quell’anno). Se tuttavia ho usato la mia esperienza per scrivere di quella ‘apparizione’, essa è, per quello che mi riguarda, totalmente immaginaria e dipende da numerosi avvenimenti, anch’essi immaginari, che costituiscono la trama del romanzo. Scritto nella prima persona, la distanza tra il narratore e me stesso è ancora maggiore che tra Proust e il suo Marcel... direi che quella ‘apparizione’ è come avrebbe potuto essere se io fossi stato il personaggio narratore del mio romanzo. I suoi personaggi, anche se molto diversi, e in contesti di azioni diverse, sono invece quasi tutti reali e identificabili – come di solito lo sono quelli dei miei racconti “realisti”.... L’‘apparizione della poesia’, quindi, deve essere intesa come una ricostruzione romanzesca di quella apparizione e della poesia in generale...<sup>28</sup>.

Il tipo di rapporto che lega i due autori è sempre più profondo e Jorge non ha problemi a discordare dal parere dell’amico Eduardo: “Quello con cui non concordo è l’approssimazione che fa nella sua lettera con i mistici... Più passa il tempo e più sento un’avversione verso qualsiasi forma di religione e di vita religiosa, come verso tutte le pretese, per quanto umili siano, di comunicazione con il ‘divino’.”, per poi concludere con un ennesimo apprezzamento al commento dell’amico: “Per questo il ‘demonio’ per me è così importante, come del resto lei ha intuito con luminosa chiarezza”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Correspondência*, p. 71.

E con queste parole mi avvio anch'io alla conclusione. Ho voluto riportare questi lunghi brani, per lasciar parlare direttamente gli autori – in onore alla richiesta di “oggettività di Jorge” –, e in quanto trattavano quasi esclusivamente dei racconti contenuti nei volumi *Andanças do Demónio* e *Novas Andanças do Demónio*. Questo perché, a parte la famosa *Nótula a Uma Canção de Camões*, il saggio di Eduardo Lourenço dedicato all'amico, dal titolo *Jorge de Sena e il demoníaco*, e che tratta proprio delle *Andanças*, è anche l'unico saggio che Jorge ha avuto la possibilità di vedere pubblicato e di commentare...

Eduardo ha dedicato poi altri saggi alla poesia e alla poetica di Jorge, ma tutti posteriori al 1978. Anche la loro corrispondenza cambia dopo questo intenso periodo e si può dire che si personalizzi maggiormente, sia negli argomenti, come nel trattamento personale: nelle lettere del 1973, assistiamo al passaggio dal lei al tu, e dal “*Meu caro Eduardo*” al “*Caríssimo Eduardo*” o addirittura al “*Caríssimo e Laurentíssimo Eduardo*” e al “*Meu grande Jorge*” di risposta. L'amicizia è ampiamente dichiarata, dalla *camaradagem de letras* si è passati all'amicizia personale, anche se sempre per corrispondenza.

Queste righe, meno tecniche e più discorsive, hanno voluto essere un omaggio a Jorge de Sena e alla sua amicizia con Eduardo Lourenço, un modo per fare luce su aspetti diversi e inconsueti della sua opera, ovvero il pensiero dell'autore, mediante lo studio dell'epitesto genetiano, della sua officina, dello spazio confessionale che presenta aspetti che se il carteggio non fosse stato pubblicato, non avremmo mai conosciuto. E come questo carteggio, la moglie di Jorge, l'instancabile Dona Mécia de Sena ne ha organizzati e pubblicati altri, altri che potrebbero essere studiati e analizzati con lo stesso intento, dalla parte di Jorge, e dalla parte del suo ricevente/emittente, per fare ancora più luce sulla figura e sulle opere di Jorge.

A titolo di curiosità ho sfogliato la corrispondenza tra Jorge de Sena e Vergílio Ferreira, relativa allo stesso periodo per vedere se trattava dei volumi delle *Andanças*. C'è una lettera dell'agosto del 1967 scritta da Vergílio Ferreira a Jorge de Sena, di riscontro alla ricezione dei libri. Vergilio scrive:

Ecco qui queste eccellenti *Novas Andanças* – e il resto, come sappiamo, è silenzio. Delle narrative incluse, la “migliore” è *O Físico Prodigioso*;

ma per me, la più accattivante è *Super Flumina*. Che cosa formidabile! Era da molto tempo che non leggevo qualcosa che mi turbasse tanto, direi quasi mi commovesse... E siccome giustamente Lei smentisce gli scritti a cui ho alluso, non solo per aver realizzato un'opera stupenda, ma soprattutto perché ha "esemplificato" come la condizione del grande artista risieda proprio in quello che nega o ignora. Non so (né penso) di "analizzare" i suoi racconti. Do la mia impressione – ma non è quello che ha più importanza? In ordine decrescente, le narrative che mi hanno toccato di più dopo queste sono *O Urso*, etc., *A Noite e Kama*. Di *Os Amantes* gliene avevo già parlato. Ma, è chiaro, per un giudizio «definitivo» dovrei rileggere il libro con carta e matita<sup>30</sup>.

Interessante, come rapida annotazione, è notare la diversità nella tipologia dei verbi che utilizza Vergílio Ferreira, più vicini ai sensi (commuovere, toccare, perturbare, etc.), e la dichiarazione finale del suo "modo di lavorare": dare subito la sua impressione "em bruto" e poi rileggere il libro con carta e matita, elementi questi che possono incitare e rimandare a studi futuri.

Come si vede, lo studio potrebbe essere anche in senso comparativo, tra i vari autori e i vari carteggi, identificando periodi e argomenti privilegiati, cosa si dice e cosa si tace, insomma e per usare un'immagine cara a Eduardo Lourenço, potremmo vedere questi carteggi come dei fili di Arianna che ci conducano attraverso il labirinto del vissuto di un autore... e quindi... cari Tesei,... buon lavoro!!!

---

<sup>30</sup> *Correspondência Jorge de Sena/Vergílio Ferreira*, organização e notas de Mécia de Sena, introdução de Vergílio Ferreira, Biblioteca de Autores Portugueses, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 153-156.





FRANCESCA DE ROSA  
Università di Napoli L'Orientale  
fderosa@unior.it

## JORGE DE SENA A ILHA DE MOÇAMBIQUE: ALTRI MARGINI PER LA CULTURA DELLA LINGUA

### Riassunto

Ambasciatore “involontario” di Camões, Jorge de Sena nel 1972 giunge in Mozambico per omaggiare il grande poeta, in occasione delle commemorazioni del IV centenario dei *Lusiadi*. Lontano dalle celebrazioni ufficiali che in quell'anno si susseguirono sul panorama internazionale, Sena è ospite dell'Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra e una densa intervista concessa a Leite de Vasconcelos, a lungo censurata e tornata alla luce nel 2010, testimonia quel passaggio. In questo lavoro si proverà a ripercorrere il viaggio di Sena, il suo dialogo con gli scrittori e gli intellettuali mozambicani dell'epoca, in particolare il legame con Rui Knopfli e la rivista *Caliban*, ma soprattutto il suo viaggio a Ilha di Moçambique, luogo di esilio e prigionia. Sulle tracce di Camões, da quel margine, Sena offre importanti elementi di lettura sullo scenario letterario portoghese, sulla critica, sulla cultura della lingua, sul canone letterario tra centro e periferia, offrendoci un sguardo eretico e necessario per ripensare allo spazio di lingua portoghese.

### Abstract

In 1972 Jorge de Sena – involuntary ambassador of Camões – came to Mozambique to pay tribute to the great poet during the commemorations of the 4th centenary of *The Lusiads*. Without becoming involved in the official celebrations organized that year, Sena in Maputo is a guest of Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra and a dense interview bears testament to his passage. Given to Leite de Vasconcelos, it was a long suppressed document that reappeared only in 2010. In this contribution I will try to retrace Sena's journey, deepening his dialogue with the Mozambican writers, his connection with Rui Knopfli and the literary magazine *Caliban*, and above all, his visit to the meaningful place of Ilha de Moçambique. In the footsteps of Camões, Sena from that margin offers important elements on the literary landscape through a heretical and necessary gaze to rethink the Portuguese-speaking space.

“Podereis roubar-me tudo:  
 as ideias, as palavras, as imagens,  
 e também as metáforas, os temas, os motivos,  
 os símbolos, e a primazia  
 nas dores sofridas de uma língua nova,  
 no entendimento de outros, na coragem  
 de combater, julgar, de penetrar  
 em recessos de amor para que sois castrados.”<sup>1</sup>

Con il seguente contributo, vorrei provare a ricostruire gli intrecci letterari che in occasione delle commemorazioni dedicate al IV Centenario della pubblicazione dell’opera di Camões, *I Lusíadi*, si produssero sul margine sudorientale della costa africana, e che offrono oggi maggiori spunti per indagare il modo in cui Jorge de Sena abbia riflettuto sulla lingua portoghese, sulla cultura della lingua e sull’opera camoniana attraverso uno sguardo che, come vedremo, risulterà volutamente situato.

Poeta, critico, saggista, drammaturgo, traduttore, professore e molto altro, è autore di una vasta e composita produzione, a cui ha dato vita nel suo lungo esilio lontano dal Portogallo dell’Estado Novo.

Jorge de Sena, difatti, sceglie da dove guardare: nell’anno delle commemorazioni ufficiali, offre il suo omaggio a Camões proprio andando in direzione opposta alle cerimonie istituzionali organizzate nei diversi paesi di lingua portoghese; invitato in Mozambico nel 1972, raggiunge Ilha, il luogo in cui Camões vive i suoi anni peggiori. Insieme agli scrittori mozambicani Rui Knopfli e Amílcar Fernandes, il viaggio rappresenterà il “punto culminante di una peregrinazione in Africa che aveva incluso anche l’Angola e il Sud Africa”<sup>2</sup>. Testimone di quel passaggio è una fotografia in bianco e nero all’interno della Cappella di Nossa Senhora do Baluarte, nella parte Nord dell’isola. Scattata da Rui Knopfli, giunge a noi come una importante testimonianza della presenza seniana in quel luogo di esilio e prigionia. Nel giorno precedente alla partenza per Ilha, il 19 luglio 1972, Jorge de Sena rilascia un’intervista densa, ironica e acida, censurata e rinvenuta circa quarant’anni dopo, il 2 novembre del 2010, al centro della mia riflessione.

<sup>1</sup> J. de Sena, *Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos*, in “Trinta Anos de Poesia”, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 95.

<sup>2</sup> S.M. Hue, *Antologia de poesia portuguesa, século XVI: Camões entre seus contemporâneos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007, p. 166.

Sena è in Mozambico per omaggiare Camões e, come anticipato, per la sua condizione di oppositore al regime, il suo intervento non si inserirà nel programma ufficiale ampiamente divulgato dai media mozambicani dell'epoca, ma in una cerimonia organizzata su iniziativa di intellettuali tra cui Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Almeida Santos, Adrião Rodrigues, legati all'Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra con sede a Maputo, antica Lourenço Marques.

L'intervista radiofonica prodotta da Manuel Tomás che Leite de Vasconcelos conduce con Jorge de Sena, tocca diverse tematiche che vanno dalla letteratura alla critica, dalla storia alla poesia; non mancano aneddoti in quell'acuta critica letteraria, fatta di ricostruzioni e osservazioni sul Portogallo e sul Brasile, senza tralasciare gli Stati Uniti e i luoghi in cui Jorge de Sena vive e lavora.

Attraverso il ricorso metaforico, Sena fa riferimento a fatti storici taciuti dai discorsi ufficiali dell'epoca, fuori dalla narrazione del Estado Novo e li nomina con l'obiettivo di desacralizzare il passato, demistificarlo e sottrarlo alle letture del nazionalismo portoghese<sup>3</sup>.

È interessante vedere con quale sguardo, a partire dalla sua condizione di esiliato, lo scrittore si pronuncerà sul territorio di nascita. Come lui stesso afferma, lo stare fuori dal paese gli permette di analizzare meglio la produzione letteraria in Portogallo, "da lontano si vede meglio, attraverso un'altra prospettiva, non siamo immersi nella fittezza degli alberi ma possiamo guardarli da lontano e riconoscerli, avere un'idea d'insieme"<sup>4</sup>. Affronterò alcuni aspetti dell'intervista che l'archivio della RTP (Rádio e Televisão de Portugal) ci consegna, una conversazione franca ma anche risentita.

Alla prima domanda in cui Sena viene invitato a rispondere del suo arrivo alla letteratura, l'autore definisce costante la presenza letteraria sin dalla sua infanzia<sup>5</sup> e, in particolare, della poesia che l'autore defi-

---

<sup>3</sup> A tal riguardo si veda L. Macedo, *Desmitificar o passado e ultrapassar o nacionalismo para o desenvolvimento de uma cultura de língua portuguesa: o contributo de Jorge de Sena*, in E. B. Rosa, M. E. Prado (Eds.), "Atas do XII Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no Mundo Ibero-Americano", Rio de Janeiro-Porto, Rede Sirius, 2017.

<sup>4</sup> J. de Sena, *Intervista concessa a Leite de Vasconcelos del 19-07-1972*, Archivio RTP. Disponibile al link: <https://www.rtp.pt/play/p321/e436629/a-forca-das-coisas> Accesso 02/11/2019, Minuto 00:21:00.

<sup>5</sup> *Ibid.* Minuto 00:10:56.

nisce come reazione sorta contro quell'atteggiamento rigido che, nelle parole di un suo amico, definiva la sua poesia come inclassificabile, a cui veniva sottratto persino lo statuto di poesia in quanto tale<sup>6</sup>.

Jorge de Sena si considera un precursore, affermando di essere diventato un poeta moderno senza rendersene conto<sup>7</sup>; la riflessione segue su quella che è la sua inclusione o meno all'interno delle correnti moderne dell'epoca, a cui la risposta di Sena sembra rimarcare la non coincidenza tra il suo sentirsi dentro e la non accettazione da parte di quelle correnti.

Si oppone alle facili definizioni, ne approfitta per problematizzare la classificazione da parte di neorealisti di catalogare i *Cadernos de Poesia*<sup>8</sup>, come qualcosa a loro contraria, sottolinea invece la totale collaborazione di diverse anime alla rivista.

Viene poi interpellato sul suo ruolo di "scrittore impegnato" a cui risponde di sentirsi un poeta *engagé* alle sue idee ma mai a programmi partitici o associativi imposti, "credo di essere sempre stato un poeta *engagé*, *engagé* alle idee che mi sono imposto da solo e che ho accettato"<sup>9</sup>.

Tra i temi toccati nell'intervista si fa spazio il rapporto tra realtà e letteratura, che a detta dell'intellettuale portoghese, risente del distacco tra letteratura, società e realtà concreta<sup>10</sup>. È in questa fase dell'intervista che Jorge de Sena, attraverso il ricorso retorico, chiarisce la sua posizione e la ricezione del passato storico del Portogallo, facendo risalire la problematica al modo in cui siano state raccontate le cose e la conseguente percezione da parte dei portoghesi; l'autore considera difatti necessaria la ricostruzione del passato come unica possibilità di demistificazione e di conoscenza della storia, sottolineando l'importanza del ruolo della critica e della funzione di verificare la veridicità, molto spesso dimenticata<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> *Ibid.* Minuto 00:12:37.

<sup>7</sup> *Ibid.* Minuto 00:13:00.

<sup>8</sup> Rivista letteraria, pubblicata a Lisbona tra il 1940 e il 1952 e diretta da Tomás Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti.

<sup>9</sup> J. de Sena, *Intervista concessa a Leite de Vasconcelos del 19-07-1972*, cit., Minuto 00:19:00-00:20:39.

<sup>10</sup> *Ibid.* Minuto 00:23:00.

<sup>11</sup> In questa parte dell'intervista, il riferimento va a Fernão Lopes, Gil Vicente, a cui riconosce, nel complesso, la coscienza del reale sottolineando al contempo la difficoltà da parte di successive riletture di autori che si sono appropriati delle loro opere in maniera distorta, *ibid.* Minuto 00:25:00.

*Caxeiro viajante de Camões*. Nella seconda parte dell'intervista viene affermata la necessità di situare l'opera di Camões nell'attualità per poi lasciare spazio, come vedremo, al rapporto tra lo scrittore portoghese e il contesto letterario mozambicano<sup>12</sup>.

La discussione prosegue sulla necessità di non lasciare il poema epico camoniano al servizio di una "determinata ideologia, con intenzioni politiche nell'uso attuale"<sup>13</sup>; alle sollecitazioni di Vasconcelos, Sena risponde attraverso una riflessione sulla sua condizione di esiliato che gli ha permesso di attraversare diversi contesti, portandolo a slegare tradizione culturale e valore letterario.

La sua critica lucida e diretta, fatta di continui riferimenti alla letteratura anglofona, ci riconsegna un'interessante visione su canone letterario e scrittura; servendosi dell'esempio dello scrittore Thomas Stearns Eliot<sup>14</sup> e la sua appartenenza sia alla letteratura inglese che a quella americana, invita l'ascoltatore a ragionare rispetto alla triste problematica, ricorrente nel contesto lusofono, che vede molti critici troppo concentrati sull'idea di "sporcare/colonizzare" la lingua, aspetti che, a detta di Sena, poco interessano a lettori e autori<sup>15</sup>.

Il discorso sul canone, sul rapporto tra centro e periferia, prosegue sulla necessità di ribadire l'inesistenza di lingue giuste o sbagliate o di popoli che parlano nel modo corretto o errato; per Sena, la lingua standard, stabilitasi artificialmente, non coincide con la lingua viva sulla bocca del popolo, ma se la lingua standard esiste, è proprio attraverso la lingua del popolo<sup>16</sup>. È qui che a detta dell'autore risiede l'abilità di Camões, visibile nelle sue opere: nella consapevolezza che i livelli della lingua e del linguaggio, cambiano in base a quello che stava facendo, all'uso e al contesto<sup>17</sup>.

Ascoltando le sue parole, ci ritroviamo a viaggiare nei vari secoli tra avvenimenti significativi della letteratura e della storia, prima nel XVIII secolo di cui ricorda come in quell'epoca l'arcadismo portoghese ebbe

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, Minuto 01:40:00.

<sup>13</sup> "una determinata ideologia, dottrina politica e determinate intenzioni politiche che sono state trapiantate per l'uso attuale" in J. de Sena, *Intervista concessa a Leite de Vasconcelos del 19-07-1972*, cit., Minuto 00:36:00.

<sup>14</sup> *Ibid.*, Minuto 00:50:00-00:59:00.

<sup>15</sup> *Ibid.*, Minuto 00:36:00-00:51:00.

<sup>16</sup> *Ibid.*, Minuto 00:52:00-00:53:23.

<sup>17</sup> *Ibid.*, Minuto 00:53:24-00:54:13.

una grande considerazione per Camões, in un atteggiamento dettato principalmente dalla necessità di difendere la letteratura portoghese dall'influenza spagnola; giunge poi all'inizio del XIX secolo, quando con il Romanticismo, Camões suscita apprezzamento in tutta Europa, non dettato dall'interesse per le glorie portoghesi in Oriente, ma legato alla grandezza letteraria e al mito del grande poeta<sup>18</sup>.

Sena rafforza il valore letterario dell'epopea di Camões<sup>19</sup>, ne ripercorre la genealogia per poi rimettere in discussione il modo in cui sia stato riportato alla luce; ribadisce la necessità di continuare il lavoro di "pulizia" intrapreso dagli studiosi, necessario per togliere dalla sua opera cose a lui attribuite ma non sue, ancora lì presenti. Dall'altro lato, includere elementi che gli editori contemporanei continuano ad ignorare, sebbene non vi siano dubbi che siano suoi<sup>20</sup>.

Camões viene così reso contemporaneo e, con grande ironia, Jorge de Sena si definisce suo commesso viaggiatore motivando i numerosi viaggi fatti in quell'anno di commemorazione, rendendo più chiare le sue intenzioni del soggiorno in Mozambico:

[...] Voglio vedere il Mozambico, visitarlo, andare a Ilha de Moçambique, partirò domani perché, come ho già detto, è uno dei rari luoghi in cui abbiamo la certezza che Camões sia stato. [...] Non sappiamo l'anno in cui è morto, biograficamente non sappiamo praticamente nulla, ma sappiamo che è stato a Ilha de Moçambique, non nel senso glorioso, ma schiacciato dai debiti, senza soldi per ritornare in Portogallo e che se non fosse stato per Diogo de Couto, il poverino sarebbe ancora lì! Ilha è il luogo dove si è arenato ed è il luogo da cui è scappato per pubblicare *I Lusíadi*<sup>21</sup>.

*Jorge de Sena na Ilha de Moçambique*. Entriamo ora nello scenario geo-culturale e letterario mozambicano, di cui viene subito sottolineata l'invisibilità del contesto locale e tematizzata la posizione liminare della letteratura africana all'interno del panorama lusofono. L'effetto centralizzante

<sup>18</sup> *Ibid.*, Minuto 00:39:00-00:46:00.

<sup>19</sup> L. Macedo, *Desmitificar o passado e ultrapassar o nacionalismo para o desenvolvimento de uma cultura de língua portuguesa: o contributo de Jorge de Sena*, cit.

<sup>20</sup> J. de Sena, *Intervista concessa a Leite de Vasconcelos del 19-07-1972*, cit., Minuto 00.47:00-00:50:00.

<sup>21</sup> *Ibid.*, Minuto 1:05:00-1:07:42 (Traduzione mia).

di Lisbona, a sua detta, non deve scoraggiare gli scrittori che vivono e lavorano da altre geografie, “[...] Non deve scoraggiare quella sensazione di rimanere davvero fuori. Posso capire il sentimento degli scrittori che vivono qui in Mozambico, io che non vivo in Portogallo da diversi anni, so bene che se mi avessero potuto eliminare l’avrebbero già fatto”<sup>22</sup>.

L’apprezzamento per il valido contributo letterario di autori locali viene espresso con due esempi che, a sua detta, non faranno sicuramente piacere a Lisbona,

[...] Non esiste oggi in portoghese un poeta dello spessore di Rui Knopfli, così come penso che non esistano molti critici del valore di Eugénio Lisboa. Semplicemente a Lisbona non si ha conoscenza di ciò ed è addirittura eretico da dirsi perché, per definizione, loro sono i migliori del resto del mondo solo perché sono lì<sup>23</sup>.

Il non riconoscimento della produzione culturale delle allora colonie portoghesi, la visione centralizzante della cultura e della lingua dal centro dell’impero, il rapporto tra Portogallo e Brasile, rappresentano per Jorge de Sena le principali ragioni della frammentazione di quella che definisce come la *cultura della lingua*: nessuno ne è legittimo proprietario e le dimensioni della lingua sono strabordanti, oltre i confini del paese in cui è parlata. Per queste validissime ragioni, a suo dire, la lingua portoghese necessita di una rivisitazione della storia e di uno spostamento dell’epicentro privilegiato di questa cultura<sup>24</sup>.

*Esiliati*. Il triplo esilio letterario si intreccia, regalandoci la ridefinizione di vecchi e nuovi margini delle letterature in portoghese, spostandosi ora a Ilha de Moçambique. I riferimenti sinora fatti sembrano cucire l’abito di Rui Knopfli e ci aiutano a ritrovare aspetti simili tra i due esiliati alla ricerca di Camões, sulle sponde dell’Oceano Indiano.

Come ha già avuto modo di dire Jessica Falconi<sup>25</sup>, nella letteratura mozambicana, un caso emblematico è rappresentato proprio dalla po-

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, Minuto 1:08:00-1:10:17 (Traduzione mia).

<sup>23</sup> *Ibid.*, Minuto 1:14:00-1:15:04 (Traduzione mia).

<sup>24</sup> Cfr. L. Cunha, L. Macedo e R. Cabecinhas, *Fluxos, trânsitos e lugares de (des)encontro: contributos para uma lusofonia crítica*, in *Comunicação e sociedade* [Online], 34 | 2018, Accesso il 20 Novembre 2020. Disponibile al link URL: <http://journals.openedition.org/cs/565>.

<sup>25</sup> J. Falconi, *Utopia e conflittualità. Ilha de Moçambique nella poesia mozambicana contemporanea*, Roma, Aracne, 2008.

lemica sulla nazionalità letteraria di Rui Knopfli, scaturita dalla pubblicazione di diverse antologie di poeti mozambicani, da cui a lungo è stato escluso.

Rui Knopfli per molto tempo non è stato considerato tra gli scrittori mozambicani 'autentici'<sup>26</sup>, aspetto che sembra, seppur con le dovute differenze, riallacciarsi alle osservazioni espresse da Jorge de Sena circa la figura di Elliott, che ci rendono ancora più visibile quel passaggio tra il sentirsi fuori e profondamente dentro allo spazio letterario, proprio come lo stesso Jorge de Sena.

Il legame con il Mozambico non si limita chiaramente al viaggio e all'intervista, ma è fatto anche di corrispondenze e collaborazioni, si pensi alla rivista di poesie "Caliban", una delle più interessanti riviste letterarie pubblicate in Mozambico nel 1971<sup>27</sup>. La rivista preannuncia quello che sarà il cambiamento, "pequena, modesta e ostensivamente artesanal" nasce a Maputo ma aperta a tutti gli orizzonti di lingua portoghese. È sul terzo e ultimo numero del 1972 che la poesia mozambicana di Orlando Mendes, Glória de Sant'Anna, Marcelino dos Santos è affiancata da quella portoghese di Jorge de Sena e di Luís Amaro.

Il ruolo delle riviste nella definizione dello spazio nazionale in Mozambico sarà importantissimo, e come sottolinea Falconi, lo scenario di Ilha rispondeva *in toto* all'esigenza di ridefinizione delle mappe culturali e identitarie in cui inserire la nazione mozambicana<sup>28</sup>.

Jorge de Sena giunge nel luogo simbolo dell'immaginario poetico mozambicano, attraversato da diverse culture, porto principale di rifornimento di schiavi per le isole francesi dell'Oceano Indiano, per i porti dell'Asia prima e successivamente per il traffico atlantico. Ilha che nei secoli diviene sempre più periferica, riparo per i rifugiati, carcere per i prigionieri, esilio per i dissidenti.

L'esilio letterario diventa ora triplice, da questo viaggio nasceranno *A Ilha de Próspero, roteiro privado da Ilha de Moçambique* di Rui Knopfli e

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp.61-86.

<sup>27</sup> Il titolo richiama a una posizione chiaramente anticoloniale. Diretta da Grabato Dias e Rui Knopfli alla rivista collaborarono oltre JdS, Eugénio Lisboa, José Craveirinha, Rui Nogar, Sebastião Alba, Jorge Viegas, Herberto Helder, António Ramos Rosa, Fonseca Amaral e molti altri, al suo interno inoltre vi era una sezione nominata "Antologia" in cui venivano tradotti importanti nomi della poesia internazionale.

<sup>28</sup> J. Falconi, *Op. cit.*, p. 15.

Jorge de Sena scrive la poesia *Camões na Ilha de Moçambique* pubblicata nel 1973 nel libro *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*<sup>29</sup>.

Sena percorre i cammini dell'isola in cui Camões aveva passato circa due anni, ultimando l'opera e riscrive il desolato soggiorno dell'autore<sup>30</sup>.

Le loro ricostruzioni sono un elogio poetico al carattere umano di Camões, per Sena il poema nascerà dalla sua ammirazione e dal suo istinto di andare contro tutto ciò che provi a ufficializzare qualsiasi cosa. Contro il Camões ufficiale della politica dell'Estado Novo, "Não é de bronze, louros na cabeça, nem no escrever parnasos, que te vejo aqui. Mas num recanto em cócoras marinhas, soltando às ninfas que lambiam rochas o quanto a fome e a glória da epopeia em ti se digeriam"<sup>31</sup>.

È una fotografia contemporanea e umana quella che viene scattata a Camões, capace di mettere luce non sull'eroe ufficiale ma sull'uomo in una realtà misera attraverso un ritratto che non è però dispregiativo, "Pousavas n'água o olhar e te sorrias/— mas não amargamente, só de alívio,/como se te limparas de miséria,/e de desgraça e de injustiça e dor/ de ver que eram tão poucos os melhores,/enquanto a caca ia-se na brisa esbelta,/igual ao que se esquece e se lançou de nós"<sup>32</sup>.

Un avvicinamento radicale quello fatto da Sena che ci presenta una defecazione filosofica e letteraria dell'eroe, e che ne spiegherà il senso solo successivamente con le parole "O pus a cagar para o mundo que o lixava e lixa até hoje"<sup>33</sup>.

Il Camões di Sena viene elogiato da quel posto che era diventato per il poeta un approdo di disgrazia, di ingiustizia, di dolore e di povertà; quella terra che da sempre era stata crocevia di popoli e culture, attraversata da bianchi, neri, indiani, cristiani, mussulmani, bramini e atei.

---

<sup>29</sup> Nella dedica di Rui Knopfli anche Jorge de Sena tra i "rivais directos nesta pretensão romântica e junto de quem aprendi a conhecer e a amar a Ilha". E di Jorge de Sena è anche l'epigrafe che apre il libro: Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações nasci". J. Falconi *op. cit.* p. 66.

<sup>30</sup> Cfr. K.M. Lima, *Uma leitura de A Ilha de Próspero, de Rui Knopfli*, in *VERBUM*, n. 11, Luglio 2016, pp. 87-98. Disponibile al link <https://revistas.pucsp.br/verbum/article/view/28538/20460>. Accesso 22/11/2019.

<sup>31</sup> J. de Sena, *Poesia 1 (obras completas)*. Ed. Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Guimarães, 2013, pp. 649-651.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> S.M. Hue Hue, *Antologia de poesia portuguesa, século XVI: Camões entre seus contemporâneos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007, p. 167.

Povera per Sena, non era l'isola di quell'epoca ma la difficile condizione del poeta, "É pobre e já foi rica. Era mais pobre quando Camões aqui passou primeiro, cheio de livros a cabeça /e lendas/ e muita estúrdia de Lisboa reles"<sup>34</sup>.

Rui Knopfli invece, ne scandisce il tempo, "E tu Poeta? Due anni, due volte 365 giorni, é un sacco di tempo. 365 albe, seguite da altrettanti tramonti"<sup>35</sup>. Un Camões a cui la notte avrebbe portato insonnia e oblio, strappato al lento scorrere del tempo e salvato soltanto dall'amicizia dopo aver trascorso lì due anni.

Prigione e esilio si confondono nelle voci dialoganti dei tre poeti, il tema dell'appartenenza è centrale, Jorge de Sena e Rui Knopfli giungono metaforicamente e fisicamente nel luogo della conflittualità delle appartenenze, quell'isola che appartiene a tutti, che è appartenuta a Prospero<sup>36</sup>, a Camões e che si è a lungo configurata come luogo della memoria coloniale.

Da Ilha de Moçambique i due scrittori offrono altri margini per omaggiare Camões, unendosi alle voci che hanno liricamente avviato processi di riscrittura di Ilha, se l'isola fu il primo approdo per la costruzione della colonia, per Rui Knopfli Ilha é approdo, passaggio necessario per la costruzione della mozambicanità, da quel luogo in cui tutte le storie si fanno profeticamente presenti e annunciano la nazione<sup>37</sup>.

Ilha è *topos* di un autentico bivio transnazionale<sup>38</sup> su cui l'ibridismo culturale che emerge dalla porosità delle rovine dell'Isola costituisce una "metonimia di una storia maggiore che ha progettato le conturbate relazioni con il paese in costruzione, un territorio spastico dove – in movimento – si articolano desideri e tensioni"<sup>39</sup> e dove Jorge de Sena ha

<sup>34</sup> J. de Sena, *Poesia 1 (obras completas)*. cit., 2013, pp. 649-651.

<sup>35</sup> R. Knopfli, *A Ilha de Próspero. Roteiro privado da Ilha de Moçambique*, In *Memória consentida*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982.

<sup>36</sup> Casa di un Prospero Calibanizzato come suggerisce Boaventura de Sousa Santos, in riferimento alla presenza portoghese che gli ha permesso di essere emigrante più che colono nelle sue stesse colonie. Cfr. B. Sousa Santos, *Entre próspero e Caliban, Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade*, *Novos Estudos*, N. 66, 2003, pp. 23-52.

<sup>37</sup> J. Falconi, *Op. cit.*, pp. 72-77.

<sup>38</sup> F. Noa, *O Oceano Índico e as rotas da transnacionalidade na literatura moçambicana*, Centro de Estudos Sociais Aquino de Bragança, Cesab, 2012, p. 2. Disponibile al link: <<http://cesab.edu.mz/wpcontent/uploads/2012/10/OceanoIndicoTransnacionalidaPoesiaMocambicana-2012.pdf>>. Accesso 20/11/2019.

<sup>39</sup> N. A. Can, *A Ilha de Moçambique na ficção de João Paulo Borges Coelho: tensões islâmicas, um pano encantado e os índicos índicos*, in *Todas as Musas*, Ano 08, Número 01, Ago - Dez

omaggiato la costruzione di nuovi immaginari poetici della nazione in divenire, intrecciandosi a loro.

È il viaggio di un esiliato, quello di Sena, che controcorrente riprende l'opera di Camões e ne traccia un'eretica ridefinizione per opporsi al ritualismo nazionalistico in cui è inserito e per contrastare le letture di chi lo aveva definito un caso chiuso di cui non valeva la pena che la cultura contemporanea si occupasse. Lo rende umano, abitato dal dolore e lo fa parlare da quel margine che non toglie alcuna grandezza al valore letterario, ma rappresenta soltanto un altro modo di guardare alle cose. Da un'altra sponda della cultura e della lingua, Jorge de Sena guarda attraverso Ilha, a cui in qualche modo, decide di appartenere *disappartenendo*.





ELAINE SANTOS DOS REIS  
Università di Napoli L'Orientale  
ereis@unior.it

## LIBERDADE SEM MEDO: JORGE DE SENA E A FASE BRASILEIRA

### Resumo

Falar sobre Jorge de Sena não é uma tarefa fácil, pois este escritor é, sem sombra de dúvida, “um gigante da cultura em língua portuguesa”<sup>1</sup>. Sena foi o primeiro professor a ministrar a disciplina de Teoria da Literatura e Introdução aos Estudos Literários no Estado de São Paulo na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (FFCL), hoje Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP), uma das mais importantes do estado de São Paulo.

Dessarte, o intuito deste trabalho é fazer uma breve explanação da trajetória desse autor, partindo dos fatos que antecederam o seu exílio no Brasil e a sua fase em solo brasileiro, período no qual gozou de muito prestígio e reconhecimento entre os intelectuais da época, defendeu a sua tese *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, que lhe conferiu o título de doutoramento em Letras e livre-docência em Literatura Portuguesa, além disso, foi, provavelmente, o seu período mais criativo em termos de produção literária.

### Abstract

Talking about Jorge de Sena it's not an easy task, because this writer is, without doubts, “a giant of Portuguese language culture”<sup>1</sup>. Sena was the first professor to treat the discipline of the Literature Theory and Introduction to the Literary Studies in the Faculty of Philosophy, Science and Languages in Assis (FFCL), now Paulista State University “Júlio de Mesquita Filho” - Faculty of Science and Languages in Assis (UNESP), one of the most important in São Paulo State.

Because of that, the purpose of this job is to do a short exposure of the trajectory of this author, starting from the facts that preceded his exile in Brazil and his phase on the Brazilian soil, when he enjoyed great prestige and appreciation by the intellectuals of the time, defended his thesis *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, which gave him the title of doctorate in Languages and free teaching in Portuguese Literature, and apart from this, was, probably, his most creative period in terms of literary production.

---

<sup>1</sup> G. Santos, «*Como um processo testemunhal*»... *relances sobre a «fase brasileira*», in “*Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ*”, v. 10, n. 2, 2010, p. 42, disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21811/12150> (acesso em 16 nov. 2019).

Nascido em Lisboa em 2 de novembro de 1919, Jorge Cândido de Sena começa a ler muito cedo, por volta dos 3 anos de idade. Em setembro de 1937, entra para a Escola Naval a fim de seguir carreira militar na Marinha lusitana. Todavia, em março de 1938, o jovem Sena é impedido de seguir a carreira militar, e naquele mesmo ano passa a frequentar o curso de Engenharia Civil na Faculdade de Engenharia do Porto, no qual se licenciou em 1944. No ano de 1949, casa-se com Mécia Lopes, o grande amor da sua vida e mãe de seus nove filhos, dois dos quais tidos em terras brasileiras.

Dois episódios aos quais o poeta esteve envolvido revelam o seu posicionamento ante ao regime salazarista. O primeiro foi no ano de 1945, período no qual era um oficial miliciano do Exército e que por seu envolvimento político, arrisca a sua deportação para o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, o que só não aconteceu devido a intervenção do diplomata e escritor brasileiro Rui Ribeiro Couto. O segundo episódio se deu na noite de 11 para 12 de março de 1959, numa tentativa frustrada de golpe de estado que ficou conhecido como a *Revolta da Sé*, no qual participaram também civis católicos e militares.

Desde então, para o poeta português a situação tornava-se gradativamente impossível, quer como cidadão, quer como escritor e naquele mesmo ano, Jorge de Sena chega ao Brasil a convite do governo brasileiro para participar do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros na Universidade da Bahia, e “aproveita a ocasião para ficar na outra margem do Atlântico”<sup>2</sup>. Todavia, o primeiro contanto físico de Sena com o Brasil, como ele mesmo gostava de recordar, não ocorreu naquele ano, mas vinte anos antes, em 1937-38 na qualidade de primeiro-cadete da Marinha, em viagem de instrução no navio-escola Sagres:

Quando era criança e já devorava livros, havia em estante de família livros brasileiros, publicados em Portugal no séc. XIX. Mas um primeiro contacto com a literatura brasileira, menos romântica e mais moderna, tive-o quando adolescente cheguei ao Brasil, e nele estive cadete de Marinha, por escassas semanas em Santos e em São Paulo. Foi isto nos fins do ano de 1937, princípio de 1938, quando já escrevia, com alguma consciência desde 1936<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>J. F. Lourenço, *Matéria Cúmplice. Cinco Aberturas e um Prelúdio para Jorge de Sena*, Lisboa, Guimarães, 2012, p. 94.

<sup>3</sup>J. de Sena, *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Em forma de prefácio J. de Sena e M. de Sena, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 9-12.

O envolvimento político do poeta acabou por condicioná-lo a um exílio voluntário, e esta foi a forma encontrada por ele de garantir maior segurança para a sua família, como nos testemunha sua esposa, Mécia de Sena:

As vantagens da transferência para o Brasil, nem precisavam de discussão: o envolvimento político do Jorge já chegara a um ponto em que a toda a hora e momento podia ser preso. Portanto, não havia ocasião para pensar em tristezas, a não ser a de dar um passo em que a capacidade de sobrevivência fosse ainda mais precária do que a que já tínhamos. De modo que, se havia hesitação da mudança, fosse ela para onde fosse, não se punha sequer em termos «sentimentais», mas práticos: os de quem tinha uma família de sete filhos e a minha sogra ao nosso total encargo – numa altura em que eu já só podia ajudar com revisões de traduções, ou traduções minhas, feitas no tempo que conseguia, roubado ao sono, que horas de descanso as não tinha.

As vantagens eram, pois, as de imediata sobrevivência, e não era o momento de pensar em tristezas ou alegrias, mas em escaparmos todos a uma situação já inaguentável. A alegria estava prevista, no sentido de liberdade e na possibilidade de o Jorge deixar de dividir-se no trabalho<sup>4</sup>.

Apesar de já ter publicado vários volumes de poesia, teatro e ensaio, Jorge de Sena era pouco conhecido no Brasil fora do círculo dos especialistas em literatura portuguesa. O sociólogo, crítico literário e amigo, Antônio Cândido, em testemunho diz que o conheceu em 1959, quando Sena fora convidado por Antônio Soares Amora para ensinar Teoria Literária na Faculdade de Assis, tendo sido ele o primeiro a ministrar essa disciplina no Estado de São Paulo:

Lembro bem a primeira vez que apareceu por lá, acompanhado por José Fernandes Fafe (...). Sena fez uma palestra que nos encantou e em seguida providenciou a vinda da família. Fazia parte do mesmo departamento que eu, o de Letras Vernáculas, de maneira que convivemos diariamente durante todo o ano de 1960, no fim do qual voltei a São Paulo, mas as nossas relações continuaram, inclusive por meio de uma correspondência regular. Sena escrevia cartas longas, vibrantes,

---

<sup>4</sup>M. de Sena, *Do exílio de Jorge de Sena no Brasil - breve avaliação*, in "Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ", v. 9, 2008, p. 123, disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21785/12129> (acesso em 28 nov. 2019).

de uma qualidade que as tornava verdadeiros textos literários, abrindo-se nelas frequentemente com a veemência que o caracterizava<sup>5</sup>.

Cândido descreve o amigo como uma pessoa versátil e talentosa, dotada de rara capacidade de aprender e ensinar e que por isso, transformou-se relativamente tarde em um grande professor universitário. Além disso, Sena tinha o dom de acumular com rapidez muitas informações: “Não sei como era capaz de ler um livro complexo de um dia para outro e de escrever sobre ele uma resenha em que via mais do que tínhamos visto em leitura demorada”<sup>6</sup>.

Segundo Antônio Cândido, Jorge de Sena, além de escritor e poeta, era também um grande conhecedor de arte, filosofia e anatomia patológica, e que durante a sua convivência em Assis, ficava impressionado com a boa vontade e o “espírito de cooperação que manifestava em relação a qualquer estudante ou colega que se dirigisse a ele (...)”<sup>7</sup>.

Em 1961, Sena transfere-se para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, como professor de Literatura Portuguesa onde permanecerá até outubro de 1965. É em Araraquara que, após várias dificuldades para consolidar o processo de titulação acadêmica obtendo para isso a cidadania brasileira, consegue defender a sua tese, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, que lhe confere o título de doutoramento em Letras e livre-docência em Literatura Portuguesa.

A fase brasileira foi talvez o seu período mais criativo. Segundo a professora e estudiosa Gilda Santos, Jorge de Sena assinou cerca de 120 poemas (a maioria nos livros *Metamorfoses*, *Arte de Música* e *Peregrinatio ad loca infecta*); como ficcionista, a quase totalidade do romance *Sinais de Fogo*, a novela *O Físico Prodigioso* e 19 contos (de *Antigas e Novas Andanças do Demônio* e de *Os Grão-Capitães*). E ainda, duas peças teatrais (*A Morte do Papa* e *O Império do Oriente*), colaborou em periódicos e extensos ensaios – principalmente dedicados a Luís de Camões e Fernando Pessoa e também colabora e escreve para o jornal *Português Democrático* (contam-se 37 textos de sua autoria).

---

<sup>5</sup> A. Cândido, *Depoimentos*, in “Intelectuais portugueses e a cultura brasileira - Depoimentos e estudos”, São Paulo, Editora UNESP, 2002, pp. 36-37.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Segundo a estudiosa, “havia muito de literário nos seus artigos jornalísticos. Havia muito de político nos seus escritos literários”<sup>8</sup>.

Provavelmente, tudo isso só foi possível graças ao clima que se respirava no Brasil na década de 1950 e início dos anos ‘60, período conhecido como “Anos Dourados”, marcado pela revolução tecnológica, pela modernidade e por um sentimento progressista, principalmente para a cultura do país.

O governo, liderado pelo então presidente Juscelino Kubitcheck, assumia o compromisso de grandes melhorias, com o famoso slogan “50 anos em 5”. É também neste período que se tem um dos principais eventos históricos do país, a edificação da nova capital, Brasília.

Também para a cultura, foi um momento muito fértil, pois existia uma busca da própria modernidade com características originais, basta lembrarmos do novo gênero musical que nascia no final da década de ‘50, a Bossa Nova. No ramo das artes se vê um movimento mais rico e diversificado. A indústria da música e do cinema tornam-se mais influentes e na imprensa começa a surgir um grande número de jornais em circulação, pois neste momento há uma maior liberdade em relação ao Estado.

No entanto, Jorge de Sena longe da sua amada pátria subsiste sob o jugo do exílio. Em *Reflexões sobre o exílio*, o teórico palestino, Edward Said, nos fala que o exílio é uma terrível experiência que nos impulsiona a pensar sobre ele. “Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza jamais pode ser superada”<sup>9</sup>.

Segundo Said, o exilado ocupa grande parte da sua vida com a criação de um novo mundo inverossímil:

Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. Essas ocupações exigem um investimento mínimo em objetos e dão um grande valor à mobilidade e à perícia. O novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irrealdade se parece com a ficção<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Art. cit.

<sup>9</sup> E. W. Said, *Reflexões sobre o exílio*. In “Reflexões sobre o exílio e outros ensaios”, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 46.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 54.

A amálgama de sentimentos como a angústia e a saudade se faz presente nas leituras das obras de Jorge de Sena. No poema *Vespertino do Rio de Janeiro* (1959), o poeta testemunha a paisagem brasileira contrapondo o sentimento nostálgico causado pela ausência da sua terra natal:

### VESPERTINO DO RIO DE JANEIRO<sup>11</sup>

Na noite as luzes furam treva, não  
para além dela, mas de mim com ela;  
não sei se arranha-céus, ou se favelas  
que lado a lado arranham morros para  
sustento de miséria. Imenso mar,  
de altíssimas sombrias transparências,  
na noite em que perpasso qual silêncio.  
Não sei se amor me evita ou me protege,  
ou se é de amor que eu velo o brando sono  
ruidoso e povoado.  
Meu coração é só de amor que sabe;  
mas o que sabe, de saudoso esquece,  
na angústia dúplice de não ter-te ao lado.

Durante os seis anos em que permaneceu no Brasil, Jorge de Sena optou por divulgar a literatura portuguesa sem se envolver na vida literária brasileira, a não ser como crítico: “envolvi-me totalmente na vida brasileira, sem no entanto deixar de ter em mim, como até agora e sempre, a viva circunstância de ser um escritor português”<sup>12</sup>.

Fica evidente a liberdade da escolha feita pelo escritor de poder escrever sobre a literatura da sua terra natal, porém, como numa espécie de *dejà vu*, Jorge de Sena sente essa liberdade novamente ameaçada, pois em 31 de março de 1964, data oficialmente datada, tem-se início um novo regime ditatorial no Brasil.

<sup>11</sup> J. de Sena, *Peregrinatio ad loca infecta*, in *Ler Jorge de Sena*, <http://www.lerjorge-desena.letas.ufrj.br/antologias/poesia/o-exilio-e-as-patrias/> (acesso 29 nov. 2019).

<sup>12</sup> J. de Sena, *Correspondência (1959-1978)*, com *Sophia de Mello Breyner Andresen*, apud A. Barnabé Ferreira Santos, “Jorge de Sena e o testemunho poético de paisagens ausentes”, *Nau Literária - crítica e teoria da literatura em língua portuguesa*, v. 13, n. 2, 2017, p. 24; disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/76095> (acesso 28 nov. 2019).

No que se refere às cartas trocadas com a amiga e escritora Sophia Andresen, é inegável a angústia e a frustração de Sena diante à situação política brasileira:

Como lhes invejo essas viagens que tem podido fazer! E tanto mais, quanto a minha desilusão momentânea (um momento que pode durar) com o Brasil é total (e já vinha sendo), e não desejamos, eu e a Mécia, outra coisa que não sair daqui. Mas para onde? Eu não quero perder as possibilidades de pesquisa e de trabalho, que o ensino de literatura me dá. E essas possibilidades estão sempre à mercê dos que têm por trás os governos e os favores que podem assim comerciar. No entanto, muitos amigos, por esse mundo afora, se preocuparam com o que se possa ser aqui o destino de um espírito livre; e talvez que consigamos partir mas não já: México ou Estados Unidos? Não sei dizer-lhe ainda. A Europa parece mais difícil (...). O Brasil – que nunca foi fácil... tornou-se extremamente difícil, de uma insegurança que faz esse país português parecer brincadeira de crianças. Brincadeira a que não acho graça, e a que não tencionamos voltar por agora. E não me parece que, em condições de permanência, eu volte alguma vez (...)<sup>13</sup>.

Assim, em outubro de 1965, a convite de acadêmicos e “sustentado pela força do amor que tudo manda, e pelo ímpeto da liberdade que tudo arrasa”<sup>14</sup>, Jorge de Sena muda-se com a família para os Estados Unidos aonde passa a lecionar Literatura portuguesa e brasileira: “Em 1965, deixei o Brasil pelos Estados Unidos, aonde vim ensinar não só literatura portuguesa, mas também a brasileira que me havia sido tão cara por décadas. E desde então as tenho ensinado a ambas”<sup>15</sup>.

Em suma, podemos dizer que o Brasil proporcionou a Jorge de Sena um período de muita serenidade para produzir e trabalhar como nunca fizera antes e isso só foi possível graças a sensação de sentir-se um cidadão livre.

---

<sup>13</sup> Cfr. J. de Sena, *Correspondência (1959-1978)*, com Sophia de Mello Breyner Andresen, Ed. M. de Sena e M. A. S. Tavares, Lisboa, Guerra e Paz Editores, Lisboa 2006.

<sup>14</sup> J. de Sena, *O Físico Prodigioso*, Prefácio de G. Santos, Rio de Janeiro, 7 Letras, Rio de Janeiro 2009, (Prefácio de G. Santos).

<sup>15</sup> J. de Sena, *O Físico Prodigioso*, cit., p. 21.





VINCENZO BARCA  
vincenzo.barca50@gmail.com

## A LEZIONE DI TOLLERANZA: TRADURRE JORGE DE SENA

### **Riassunto**

Ricordando il suo esordio nel mondo della traduzione, avvenuto tramite i racconti di Jorge de Sena, l'A. rende omaggio allo spirito di tolleranza che informa il lavoro letterario dello scrittore portoghese e che è indispensabile per trasportare un'opera da una lingua all'altra.

### **Abstract**

Remembering his debut into the world of literary translation, which happened through the Jorge de Sena tales, the A. pays tribute to the spirit of tolerance which permeates Sena's literary work and which is essential to transpose a literary text from one language to another.

Quando mi hanno proposto di raccontare, in questo convegno dedicato al centenario della sua nascita, la mia esperienza di traduttore di Jorge de Sena, la prima parola emersa da qualche strato profondo della mia psiche è stata "tolleranza". Dovevo dare un titolo a questo intervento; qualcosa in me ha detto: una lezione di tolleranza. In alternativa avevo pensato a: Scuola di tolleranza, che ancor di più metteva in evidenza la relazione con un Maestro. Mesi dopo, quando mi è stato richiesto di confermare il titolo, non ci ho pensato due volte e le stesse parole sono riecheggiate con forza.

Jorge de Sena è stato il primo autore che ho tradotto, l'autore che ha tenuto a battesimo una lunga carriera di traduttore in cui il portoghese è stata la lingua principale, quella in cui mi sono formato e con cui per tanti anni ho successivamente combattuto cercando di plasmarla e a volte di piegarla all'italiano, con risultati più o meno soddisfacenti.

Ero arrivato al Portogallo sul finire degli anni Ottanta. Mi ci aveva portato per mano prima di tutto la politica: sembra incredibile, vista la difficoltà con cui in era pre-Internet circolavano le informazioni e viaggiare,

per un giovane, costava molto più caro di quanto non succeda oggi giorno.

Eppure seguivamo da vicino le vicende portoghesi e spagnole e scendevamo in piazza, oltre che per il Vietnam, anche per le guerre coloniali che Salazar si ostinava a condurre in Africa, mandando allo sbaraglio centinaia di giovani ad ammazzare o a farsi ammazzare da centinaia di altri ragazzi, in Angola, in Mozambico, in Guinea Bissau, per mantenere il suo sogno imperialista ormai fuori tempo, scolorito e persino condannato da una comunità internazionale spesso strabica in fatto di sanzioni.

Avevo letto, come altri miei coetanei, il libro di Davidson, *L'Angola nell'occhio del ciclone*, pubblicato nella "Serie politica" da Einaudi nel 1975. Ho ritrovato quella copia con la copertina viola, piena di sottolineature che testimoniano la voglia di sapere, l'indignazione di una generazione di giovani idealisti che condividevano quella che allora era la parola d'ordine del tempo: l'autodeterminazione dei popoli, che, in Africa, aveva portato, già negli anni Sessanta all'indipendenza della maggior parte dei Paesi dal giogo coloniale inglese e francese. Il Portogallo era un caso a parte. Di questo Paese non sapevo niente. Un amico musicofilo mi aveva fatto ascoltare, quando ero ancora studente universitario, i dischi di Amália Rodrigues, ed ero rimasto affascinato da questa lingua vicina eppure incomprensibile, dal senso di tragedia che trasmetteva. E poi, nel 1974, era arrivata la "Rivoluzione dei Garofani" e persino i nostri telegiornali, così provinciali allora come adesso, ne avevano mostrato le immagini. Tanti ragazzi europei, quelli che erano scesi in strada per manifestare contro la dittatura stantia di Salazar, tenuta in piedi da Caetano, erano andati a Lisbona a festeggiare con i portoghesi la libertà ritrovata. Nel 1980, l'incontro con un camionista portoghese che mi aiutava a trasportare dei mobili da Parma, dove allora vivevo, a Viterbo, fu quello determinante.

Io ero un giovane psichiatra formatosi alla scuola di Basaglia, e sceso da Reggio Emilia a Viterbo, seguendo Giovanni Jervis, per partecipare a un esperimento di psichiatria territoriale. La legge 180 era appena entrata in vigore e si trattava di programmare l'uscita (e il rientro a casa) di un gran numero di persone, alcune delle quali rinchiusi da decenni in spazi che assomigliavano più a lazzaretti che a moderni reparti ospedalieri. Il camionista aveva lasciato il Portogallo di Salazar e, ora che da qualche anno il Paese era uscito dalla dittatura, considerava l'idea di farvi ritorno.

Non è difficile immaginare come un esule possa presentare il paese dal quale è stato costretto a fuggire: un misto di risentimento e di rimpianto che disegnavano un luogo tra l'arcadico e il retrogrado, un Paradiso povero, un tempo popolato da marinai che avevano varcato le frontiere del mondo conosciuto, finito in mano a un dittatore restio a ogni forma di modernità e difensore ostinato di un impero fuori del tempo.

Quell'estate partii per Lisbona e mi sorprese un paese di gente severa, distante anni luce dalla socialità esuberante dei mediterranei, che accomuna italiani, spagnoli e francesi del sud. Ma a prevalere, in quell'incontro, non fu tanto l'aspetto antropologico, né quello politico o sociale, quanto la curiosità per la lingua. Se infatti mi era abbastanza facile la comprensione delle parole e il senso stesso di uno scritto, il parlato, nei dialoghi che orecchiavo per strada o nelle trasmissioni televisive, mi risultava quasi del tutto oscuro.

Tornato in Italia, feci due mosse di avvicinamento a questo idioma, che, pur condividendo con l'italiano la stessa origine, si era nascosto dietro una fonetica enigmatica, comprimendo le vocali ed esaltando un nasalismo tale da renderla quasi irriconoscibile alle orecchie dei cugini latini.

Mi iscrissi a uno dei corsi di lingua organizzati dall'Ambasciata del Brasile a Piazza Navona e un giorno mi presentai alla Sapienza, dove la cattedra di Portoghese era in carico a Luciana Stegagno Picchio, grande filologa e donna di straordinaria intelligenza. Luciana, dopo una breve intervista, mi consegnò la *Lettera a due psichiatri francesi* di Fernando Pessoa con alcune delle poche poesie all'epoca esistenti in traduzione italiana e mi mandò in una stanzetta a leggere il tutto. Non sapevo niente di Pessoa, che era ancora un universo da scoprire per gli stessi portoghesi. Non ebbi nessuna folgorazione (Pessoa l'ho fin da allora trovato troppo algido e nevrotico per scatenarmi una passione), ma, con l'aiuto di quella Maestra, capii che avevo davanti un mondo e che la lingua portoghese era la chiave per accedervi. L'estate successiva tornai a Lisbona, per frequentare un corso di lingua per stranieri. Avevo conosciuto in treno (da Roma, in un lungo viaggio che, attraverso Barcellona e Madrid, ci aveva portato a Lisbona), la giovane lettrice di portoghese dell'Università di Bari, rimasta mia amica per sempre. Isabel aveva una casa piuttosto grande e mi ospitò per tutto il periodo del mio corso. Fu lei a farmi scoprire Jorge de Sena. Il libro in questione era *Os Grão-Capitães*. Cominciai, su un quadernetto e senza vocabolario, a

misurarmi in prove di traduzione. A Roma, queste esercitazioni finirono nella redazione degli Editori Riuniti. Questa casa editrice, vicina al PCI, aveva inaugurato una collana di narrativa che comprendeva latinoamericani di fama (Bioy Casares, Asturias, Jorge Amado, Juan Rulfo) e molti russi, tra cui Pasternak, Trifonov, Marina Cvetaeva e Bulgakov. Sena fu il secondo portoghese a entrarvi, dopo *Il Delfino* di José Cardoso Pires, tradotto da Rita Biscetti. Titolo del volume: *La Gran Canaria e altri racconti*. Prefazione (bellissima) di Luciana Stegagno Picchio, che era stata anche la mia editor e, in copertina, la riproduzione di un quadro di Tarsila do Amaral. Cosa mi aveva folgorato in quel testo e perché, a distanza di più di trent'anni, la parola "tolleranza" ne riemerge con così tanta forza? Ho riflettuto su questa associazione, prodotta dal mio inconscio e lì conservata così a lungo, riprendendo in mano quella traduzione, rileggendola per questa occasione. Intanto, il processo stesso della traduzione implica il concetto di "tolleranza". Tradurre significa, tra le altre cose, accettare i limiti imposti dalla lingua, misurarsi con questi, tollerare la diversità e l'insoddisfazione che deriva da un'incompletezza, quando sentiamo che non siamo riusciti a trasportare tutto il senso compreso nel testo-fonte, quando, dopo aver rotto il fragile equilibrio di quella scrittura, cerchiamo di ricostruirlo nella nostra lingua. E a volte ci sembra di ritrovare solo i cocci del vetro originale, incollati in una ricomposizione che mostra però tracce di colla e saldature difettose. Ed è necessario a quel punto rassegnarsi a quel "quasi" di cui parla Eco, e, dopo un lungo negoziato col testo, mettere un punto finale alle esitazioni, consegnare, consegnarsi. La *deadline*, incubo del traduttore, è il punto di morte di un sogno impossibile: la restituzione di un'integrità. È anche la costrizione ad assumersi la responsabilità di aver scritto un altro testo, che verrà sottoposto a un lettore ignaro di stare leggendo non un solo autore, ma un autore e il suo doppio. Il nome del traduttore, per tanto tempo nascosto nel colophon di un libro, indicava anche questa timidezza. Le sacrosante battaglie per una maggiore visibilità di questa figura hanno in qualche modo svelato una contraddizione: se campeggia nel risvolto, sulla quarta o addirittura in copertina, segnala al lettore che vuole cogliere questa doppiezza del testo: la scrittura a due voci, l'unica modalità consentita a chi vuol leggere nella sua lingua natale di accedere a testi prodotti in altre lingue.

Un traduttore non rilegge mai volentieri il libro che ha tradotto. Il

volume pubblicato si pone oltre il limite dell'intervento, è un oggetto definitivo in cui non è più possibile cambiare niente, di fatto non gli appartiene più. Ci sarà sempre in questa rilettura la frustrazione di una soluzione non trovata o non soddisfacente che, di colpo e quasi a dispetto, si presenta come una folgorazione quando è ormai di fatto inservibile, un calco ingenuo e assolutamente evitabile, o, quel che è ancora peggio, emerge tra le righe con un dito accusatore un errore di interpretazione a volte così clamoroso che la pagina ne arrossisce al posto tuo.

Ho riletto la mia *Gran Canaria* (non ricordo perché l'editore avesse scelto quel titolo, mettendo in ombra ciò che quei "Gran Capitani" dell'originale voleva con molta chiarezza additare) e l'ho guardato però con una certa indulgenza per quella prima prova che mostra tanta inesperienza e una familiarità con la lingua sorgente ancora da costruire. Ma allo stesso tempo mi è tornata in mente con una sferzata di rinnovata adrenalina la passione con cui, traducendo, scoprivo in me stesso un'attitudine e un desiderio, quasi un ardore, di dire le parole di un altro, che condividevo e che forse non sarei mai stato in grado di enunciare da solo. Un'aspirazione che, una volta riconosciuta come un bisogno, mi ha poi spinto a continuare a tradurre tutta la vita, come il destino di una nevrosi.

Questo di oggi non è un laboratorio di traduzione e quindi non mi soffermerò sulle imprecisioni o gli errori che ho trovato in questa rilettura, anche se ci sarebbe tanto materiale di riflessione utilissimo per un giovane che si avvicina a questo mestiere. D'altronde ho sempre ritenuto che, per un aspirante traduttore, sarebbe una buona pratica, al di là o accanto agli studi e alla preparazione accademica, andare "a bottega" da un traduttore esperto, seguirlo per un certo periodo nel suo corpo a corpo con la frase, carpirne anche i trucchi, assimilarne la tecnica e captare quali sono i rapporti fra tecnica e creatività, quali sono i limiti che ci si deve imporre tra le diverse componenti in gioco nell'atto del tradurre, nell'eterno conflitto tra la lettera e il senso. Mi ha colpito per esempio che abbia sempre chiamato "Oporto" la città di Porto, eredità dei libri di storia delle medie o del liceo, dove Oporto sempre compariva con l'articolo saldamente attaccato al nome come il luogo di esilio di Carlo Alberto di Savoia, morto proprio in quella città nel 1849. E la si citava a proposito del più recente esilio di Umberto II, ultimo re d'Italia, che però aveva scelto la più internazionale e mondana Cascais.

E poi tutti i balconi portoghesi sono diventate verande, ho fatto bere

grappini come fossimo in Friuli a soldati semplici e graduati, i “vultos” che compaiono nell’incerta visione di molte scene sono diventati “volti” invece che sagome indistinte, per non parlare dei nomi di tante istituzioni che non avevo modo di verificare e che ho tradotto alla lettera. Del resto, è oggi inimmaginabile la limitatezza delle risorse con cui il traduttore doveva portare a termine il proprio compito. L’avvento di Internet ha rivoluzionato il nostro modo di lavorare, fornendoci una tale pletera di mezzi a disposizione che diventa inconcepibile pensare di poterne fare a meno. Eppure si lavorava con pochi dizionari (per il portoghese il mitico *Dicionário da Língua Portuguesa* della Porto Editora e l’altrettanto mitico Spinelli-Casasanta, un dizionario bilingue che ho poi fatto rilegare perché consunto dall’uso esagerato e per l’italiano, uno Zingarelli, un Devoto-Oli, oltre che l’utilissimo *Dizionario dei sinonimi e contrari. Analogico e Nomenclatore* di Aldo Gabrielli) e le altre fonti erano amici e amici di amici ai quali si chiedevano informazioni su termini tecnici relativi ad ambiti settoriali che mai avevamo frequentato. Elenchi di “realia” che rappresentavano un incubo, telefonate e lettere per rintracciarne l’esatto equivalente in italiano. Ho tradotto *Os Grão-Capitães* su un quadernetto che avevo comprato in Portogallo e l’ho poi pazientemente trascritto a macchina. Chi non ha mai usato questo antico strumento (“macchina da scrivere”, o meglio “per scrivere”, come sempre mi correggevano i miei primi revisori) non può farsi un’idea di quel che poteva essere la fatica di produrre un foglio “pulito”, ricorrendo a strani attrezzi come l’apposita gomma e il bianchetto, con cui cancellare una parola sbagliata per sovrascrivervi quella giusta. E quei fogli sottili di carta carbone che ti scivolavano tra le mani macchiandoti le dita e che bisognava inserire tra un foglio e l’altro per avere più copie. Andavo poi, con la mia traduzione che man mano prendeva corpo, a trovare il revisore, un signore anziano che lavorava sempre alla luce di una lampada da scrivania e che, con molta gentilezza, mi suggeriva qualche modifica e, pur non conoscendo il portoghese, rintracciava nel testo qualche incongruità di senso che mi invitava a riesaminare.

La lingua di Sena, in questi racconti, come pure e forse ancor più marcatamente nel romanzo che poi ho tradotto, spinge la paratassi all’inverosimile, introduce una serie di incisi, allontana il verbo reggente della frase principale, come se l’Autore scrivendo si rendesse conto che non può fare a meno di aggiungere un altro dettaglio, di andare a

fondo in una descrizione, che si tratti di un capo di vestiario o della manovra di una nave in avvicinamento al porto o, sul piano psicologico, dello stato d'animo di uno dei suoi personaggi. Ogni sorta di stimolo sensoriale entra a far parte della circostanza narrata, in un'ansia di completezza che non sembra mai appagata. Tutto questo magari in un frangere incalzante che toglie il fiato e in un trionfo di aggettivazioni. Ne risulta una lettura non facilissima, in cui è richiesto un impegno, una certa applicazione nel seguire le evoluzioni (e a volte le convoluzioni) di una scrittura che non si vuole porre freni, soprattutto se è sorretta da un'indignazione profonda verso le ingiustizie del mondo. In questo senso, la famosa "scorrevolezza del testo", tanto richiesta oggi da un'editoria alla ricerca di testi "leggibili" (e sono sempre più frequenti i tentativi di addomesticare e di piegare a questa leggibilità testi di struttura più complessa), non era certo la qualità principale del testo originale, e tanto meno della mia traduzione. Aggravava, per così dire, questo dato, la mia timidezza di esordiente, il mio timore reverenziale per la lettera del testo, lo scarso bagaglio tecnico e la non consapevolezza del grado di libertà che potevo concedermi nella resa in italiano. Mi colpisce il fatto che la traduzione, così fedele anche nel seguire le impervietà della costruzione seniana, non sia stata praticamente toccata da nessun intervento normalizzatore o facilitatore della lettura in fase di revisione, una postura editoriale che vedrei poco praticabile al giorno d'oggi.

Che cosa però mi aveva attratto in Jorge de Sena e perché oggi lo ricordo come un maestro di tolleranza? Anche a dispetto di tante analisi che lo descrivono invece come un uomo suscettibile, scorbutico, facile all'ira, sdegnoso e addirittura pieno di sé. A parte la curiosa coincidenza che divideva con mio padre le date di nascita e di morte, quest'ultima proprio a distanza di due giorni da quella di mio padre, nel giugno del 1978. Dato che potrebbe portare a un'identificazione con una figura-modello per me perduta precocemente e che, nell'impegno civile, aveva un tratto comune con lo scrittore. E il fatto che fosse un *outsider*, e che sempre avesse dato fastidio a molti, nel ristretto orizzonte portoghese del tempo, che un ingegnere civile, nonostante la sua cultura enciclopedica, invadesse con tanta arrogante sovrapproduzione il campo della letteratura, non solo come poeta e narratore, ma addirittura come critico acuto e originale, ponendosi tra i maggiori esegeti dell'opera di Camões e di Pessoa. Nel mio piccolo, anch'io ero un completo *outsider*: venivo da

studi di medicina e poi di psichiatria e, vergognandomi dell'assenza di una formazione letteraria accademica, mi ero costretto a un certo punto a iscrivermi alla Facoltà di Lettere, laureandomi, ormai quarantenne, in Lingua e Letteratura Portoghese.

Credo che alla mia affiliazione a Sena abbia soprattutto contribuito il suo sguardo pietoso sull'umanità oppressa, la sua capacità di raccontare gli ultimi.

Già nella "Dedicatória", apposta fin dalla prima edizione alla raccolta di cui parliamo, l'A., dopo aver dedicato il suo lavoro agli altri intellettuali portoghesi esiliati e ai grandi scrittori brasiliani (da Murilo Mendes a Cecília Meireles) a cui era legato da amicizia, non dimentica "quel povero falegname tubercoloso di Araraquara, che era baiano, mi aggiustava le finestre di casa e, semianalfabeta, raccontava interminabili aneddoti del *sertão* di Bahia, con una ricchezza espressiva simile a quella di Guimarães Rosa, e una disperata e rassegnata ironia, così caratteristica del popolo che soffre, in Brasile e in Portogallo". E infine, perché non ci fossero malintesi, dedicava "a tutti, con la più cordiale gentilezza, l'amore per l'umanità che si nasconde in questo libro indignato, sarcastico e duro". Una dichiarazione di intenti inequivocabile, sui modi e sugli obiettivi di questa scrittura.

Nei racconti di *Os Grão-Capitães* l'azione si svolge tra il 1928 e il 1958, fatta eccezione per "Capangala non risponde", un crudo apologo sulla guerra coloniale, ambientato negli anni Sessanta. L'A. lascerà il Portogallo nel 1959 per il suo primo esilio, quello brasiliano.

È un Portogallo povero quello che compare nelle pagine di questa raccolta, isolato dal mondo, murato e sospeso nel sogno atemporale del suo dittatore. Un luogo dove il dissenso, quando c'è, può essere solo sussurrato, chiuso in un clima di reciproco sospetto, con la delazione appostata a ogni angolo. E quel che resta nella convivenza è solo una condivisione superficiale, anodina, i cui motivi profondi rimangono inconfessati persino a chi li prova.

Questo spionaggio – scrive l'A. nel racconto "La Gran Canaria" – che rendeva tutti sospetti gli uni agli altri, era tra le cose che più contribuivano a confinare gli uomini, quasi senza distinzione di grado, in uno spazio di comunanza il più sicuro e superficiale possibile, spingendo anche quelli dotati di una qualche vita interiore a un torpore circospetto in cui i doni della riflessione autonoma languivano intimoriti.

L'inquietudine che si trasmetteva da sguardo a sguardo non era perciò un'inquietudine comunicata, ma un sentimento di fraternità inestirpabile, i cui motivi potevano essere, ed erano per ognuno, molto diversi, benché quasi inconfessati davanti allo stesso tribunale più intimo.

Dappertutto, nel paesaggio materiale, spazzatura, cartacce che volano, stracci, cani macilenti che si aggirano a suggerire miseria. E una luce sempre scarsa, interni male illuminati e, fuori, una notte in cui circolano ombre. Qui sono i Grancapitani a comandare e a questo grado assurgono personaggi di cui non conta la reale importanza, il prestigio o l'autorevolezza. È sufficiente avere un potere, per piccolo e modesto che sia, perché questo si eserciti su qualsiasi sottoposto con la stessa boria e lo stesso disprezzo per chi si trova in condizione di inferiorità (di ceto, di grado, di classe). Non è un caso che molti di questi racconti si svolgano in caserma o in ambienti militari, dove una mostrina in più sulla divisa basta ad assegnare a chi la ostenta un potere assoluto su chi è più in basso nella scala gerarchica, per umiliarlo e vilipenderlo. "La mia vita – dice Sena nel racconto "Le iti e il regolamento" – è stata una lunga teoria di capitani – della marina, dell'esercito, dell'industria, dell'insegnamento – la cui missione si può riassumere nell'avermi temprato in un disprezzo immenso per l'umanità ufficiale e per la sua licenza di calpestare e opprimere". Un'avversione per l'ingiustizia che sembra avere la sua origine più antica e nemmeno tanto inconscia nelle angherie subite dal piccolo protagonista di "Omaggio al Pappagallo Verde", che apre la raccolta e in cui si riconosce con chiarezza il doppio dello stesso Autore.

Il corpo del povero è offerto agli sguardi nella sua più completa nudità, come nel triste strip-tease della recluta nel racconto "Il Buon Pastore", dove un ragazzo, inabile alla leva perché malato, è costretto a spogliarsi per restituire, a uno a uno, gli indumenti che la caserma gli ha fornito, comprese le mutande, che lui vorrebbe tenersi perché non ne ha mai posseduto un paio. Sono tanti i corpi, quasi sempre di giovani uomini, esposti o che si espongono, come l'altro giovane protagonista del racconto "I due fratelli", un bel ragazzo chiaramente bisognoso che cerca di sedurre in un bar del centro due omosessuali di classe chiaramente più agiata. La prostituzione, maschile e femminile, è un altro dei campi in cui si gioca l'esposizione dei corpi, in un rapporto di potere quanto mai impari tra chi offre l'unico bene commerciabile (la grazia, la bellez-

za della gioventù) e chi questo bene lo compra e lo sfrutta. Ed è proprio nel paradigma del sesso che l'umiliazione si fa più odiosa perché in questo caso è il denaro a fare la voce grossa, a pretendere e a impossessare l'altro. Non sfuggono a questo malsano *cliché* neppure le classi colte, gli intellettuali che usano armi più sofisticate per ottenere la stessa soggezione: come in "Buona notte", dove un ambiguo poeta surrealista seduce un ragazzo con le arti della parola invece che col vile denaro.

Abbondano in questa raccolta le scene di sesso crudo, tra maschi in particolare. Pur se nella maggior parte dei casi il rapporto è ritratto in una fissità di ruoli (attivo/passivo, prostituto/cliente) e pur potendo risultare a volte solo un'epitome di una delle tante relazioni di potere disumanizzanti, non si può non rilevare (e lo hanno fatto molti critici) come in Sena questo sia un tema centrale e sensibile. Al punto che Eduardo Pitta ha indicato nell'opera di Sena il primo atto di iscrizione dell'omotestualità nella letteratura portoghese del Novecento.

La Guerra di Spagna riecheggia in molte pagine e in particolare nel racconto "I banditi", dove le *fake news* diffuse dal regime, che presentano i fuoriusciti spagnoli riparati nelle montagne appena oltre il confine portoghese come delinquenti comuni dediti a violenze e a rapine, sono smentite dal racconto di un testimone oculare della loro cattura. I poliziotti portoghesi li trasportano in manette al più vicino posto di frontiera dove i prigionieri vengono addossati a un muro e ammazzati a sangue freddo dalla Guardia Civil.

Spagna e Portogallo sono nuovamente appaiate a rappresentare il volto sinistro delle rispettive dittature ne "La Gran Canaria", il racconto che chiude la raccolta e che ha il respiro più ampio, quasi costituisca il nucleo di una storia ancora da sviluppare, già con tutti gli elementi e i potenziali personaggi di un romanzo possibile. Impressiona, sottolineata dal castigliano che entra come una sferzata a tradimento nella lingua del testo, la frase pronunciata da un prete che, dalla terrazza del "Parador" dove gli ospiti portoghesi hanno mangiato e brindato ai rispettivi *caudillos*, si sporge per spiegare agli invitati la topografia del paesaggio che la vista abbraccia. E, alla domanda di un cadetto che chiede spiegazioni su un grosso edificio circondato da alti muri, risponde candidamente che è un lebbrosario, ma che, dentro, di "lebbrosi della carne" ce ne sono ben pochi. E, davanti alla perplessità del giovane, alza gli occhi e le mani giunte al cielo, scuote la testa malinconico e

spara: “*La lepra del alma es la peor. No es el comunismo la lepra del alma?*”.

Per concludere questo mio intervento, non posso non citare due grandi traduttori italiani di Jorge de Sena: la mia indimenticata maestra, Luciana Stegagno Picchio, che ha firmato la versione italiana di quel piccolo capolavoro che è *Il medico prodigioso*, edito da Feltrinelli nel 1987 e che meriterebbe una ripubblicazione. E poi Carlo Vittorio Cattaneo. Anche lui allievo di Stegagno Picchio, Cattaneo, morto precocemente nel 1996, è stato uno dei più attivi divulgatori della letteratura portoghese in Italia, pur essendo in qualche modo un *outsider*, perché divideva la sua vita tra l'impiego alle Ferrovie dello Stato e il grande amore per la poesia e per quella portoghese in particolare. La sua produzione annovera traduzioni di Eugénio de Andrade, Vasco Graça Moura, Adília Lopes, Herberto Helder fino a Sophia de Mello Breyner. Un traduttore sofisticato che arricchiva le sue traduzioni di analisi e commenti e che lo portò a organizzare un'antologia della *Nuova poesia portoghese*: così infatti si chiamava il volume con cui, nel 1975, presentò al lettore italiano nomi come quelli di Ruy Belo, Pedro Tamen, Fiana Hasse, Joaquim Manuel Magalhães e Nuno Júdice. Ma è soprattutto a Sena che Cattaneo (che intrattenne con lui una cordiale corrispondenza, recentemente pubblicata a Lisbona per le Edizioni Guimarães) dedicò gran parte dei suoi lavori di traduzione. A lui si devono infatti le versioni italiane delle raccolte poetiche *Esorcismi* (Accademia, 1975), che valse all'Autore il premio Etna-Taormina, *Su questa spiaggia* (a quattro mani con Ruggero Jacobbi, Fogli di Portucale, 1984), *Metamorfosi* (Empiría, 1987), *Arte musicale* (Empiría, 1993), oltre ai racconti *Storia del peixe-pato* (Empiría, 1987) e *La notte che era stata di Natale* (Empiría, 1990), tratti dalla raccolta “*Andanças do demónio*”. Il mio nome compare accanto al suo in un'edizione successiva che includeva, accanto a testi da lui tradotti, i racconti che completavano quella raccolta che in italiano si chiamò *Scorribande del demonio*. Questo volumetto, pubblicato nel 2006, grazie sempre a Marisa Di Iorio, la gentile signora editrice di Via Baccina, rappresenta a tutt'oggi l'ultima apparizione di Sena nelle librerie italiane. Cattaneo era anche poeta, anche se in vita era riuscito a pubblicare solo un paio di sillogi e Sena gli aveva fatto l'affettuoso omaggio di tradurre alcune sue poesie. Alla morte del poeta-amico, Cattaneo dedicò un commosso ricordo apparso in “*La Nuova Rivista Europea*” (1978).

A proposito di traduttori, è doveroso ricordare come lo stesso Sena,

nella sua sterminata opera, sia stato l'autore di un numero altrettanto smisurato di traduzioni poetiche. Oltre alla traduzione dei *Poemas Ingleses* di Fernando Pessoa (con Adolfo Casais Monteiro e José Blanc, Ática, 1974), agli *80 Poemas* di Emily Dickinson (Guimarães, 2010), Sena ha fatto conoscere al pubblico di lingua portoghese i nomi più importanti della poesia universale, traducendo, oltre che dal latino e dal greco, anche da lingue lontane come il persiano e il cinese. L'insieme di questi lavori è poi confluito in due grandi raccolte antologiche: *Poesia de 26 séculos (de Arquíloco a Nietzsche)*, pubblicata nel 1971 e *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a Carlo Vittorio Cattaneo*, che vide la luce solo dopo la sua morte, nel 1978.

Così, in una poesia del 1971 intitolata *Envoi*, riassume quello che per lui era il compito e la vocazione del traduttore:

Há quantos anos convosco vivo/ poetas deste mundo e todos os fei-  
tios,/ como com tudo quanto seja criação humana,/ desde as fantasias  
da carne à contemplação do espaço!/ Se vos traduzo para vós em mim,/  
não é porque vos use para dizer o que não disse,/ ou para que digais o  
que não haveis dito – mas para que sejais da minha língua.

*Para que sejais da minha língua*, questa è forse l'epigrafe essenziale che ogni traduttore potrebbe apporre a ogni suo tentativo di dare ospitalità allo straniero nella sua lingua, un bel motto per definire in modo semplice il significato profondo del nostro mestiere.

EMIGRATO.

VARIA





**ROBERTO MULINACCI**  
Università degli Studi di Bologna  
roberto.mulinacci@unibo.it

## LINGUA PORTOGHESE E CITTADINANZA IN BRASILE. UN'AGENDA PER IL XXI SECOLO

### Riassunto

Attraverso un approccio *lato sensu* interdisciplinare (dalla linguistica teorica alla glottodidattica passando per la sociolinguistica), che muove dai diritti linguistici sanciti, più o meno esplicitamente, dalla Magna Carta costituzionale del paese, questo contributo ha l'obiettivo di addentrarsi nelle concrete pratiche didattico-pedagogiche adottate dal Brasile del XXI secolo per cercare di garantire, non solo formalmente, quella cittadinanza piena e attiva di cui la lingua è un elemento imprescindibile, anche e soprattutto in termini di educazione e competenza linguistica, oltre che in quelli più ovvi di strumento di libera espressione. A tal fine, però, anziché prendere in esame le politiche linguistiche ufficiali di inclusione/esclusione delle minoranze alloglotte interne (o di quelle prodotte dai nuovi flussi migratori), questo contributo si concentrerà piuttosto sui loro più interessanti risvolti occulti, inscritti, per esempio, nelle modalità di insegnamento del portoghese lingua materna, che pur apparentemente ispirate a principi di cittadinanza, risultano anche oggi invero intrinsecamente discriminatorie, soprattutto nei confronti di quella maggioranza di parlanti le cui norme non standard continuano a non essere contemplate dal monocentrismo astrattamente prescrittivo della scuola, spesso, purtroppo, ancora poco capace di formare dei veri cittadini.

### Abstract

Through an interdisciplinary approach (from theoretical linguistics to glottodidactics, passing through sociolinguistics), which starts from the linguistic rights, more or less explicitly sanctioned, by the Brazilian Constitution, this paper aims to deepen the concrete didactic-pedagogical practices adopted by Brazil in the 21st century to try to guarantee, not only formally, that full and active citizenship of which language is an essential element, also and above all in terms of education and linguistic competence, as well as in the more obvious sense of an instrument of free expression. To this aim, instead of examining the official linguistic policies of inclusion/exclusion of internal linguistic minorities (or of the minorities resulting from the new migratory flows), this paper will focus on their more interesting hidden implications, inscribed, for example, in the methods of teaching Portuguese as a mother tongue, which, although apparently inspired by the principles of citizenship, are still today intrinsically discriminatory, especially towards that majority of speakers whose non-standard varieties continue not to be contemplated by the abstractly prescriptive monocentrism of the school, often, unfortunately, still little capable of forming true citizens.

*O esforço de reconstrução, melhor dito, de construção da democracia no Brasil ganhou ímpeto após o fim da ditadura militar, em 1985. Uma das marcas desse esforço é a voga que assumiu a palavra cidadania. Políticos, jornalistas, intelectuais, líderes sindicais, dirigentes de associações,*

*simples cidadãos, todos a adotaram. A cidadania, literalmente, caiu na boca do povo. Mais ainda, ela substituiu o próprio povo na retórica política. Não se diz mais “o povo quer isto ou aquilo”, diz-se “a cidadania quer”. Cidadania virou gente.*  
(J. M. de Carvalho, *Cidadania no Brasil. O longo caminho*)<sup>1</sup>

## 1. Prologo: “Cidadania é... gente”.

Ne è passata di acqua sotto i ponti da quando, nel 1950, in un saggio ormai divenuto classico, Thomas H. Marshall definiva la cittadinanza come “uno status conferito a tutti coloro che sono membri a pieno diritto di una comunità”<sup>2</sup>. Da allora, infatti, molte cose sono cambiate nel modo di percepire giuridicamente questa nozione, a cominciare da quella categoria di *appartenenza* ad uno Stato, che, da sola, sembrava sancire l’attribuzione di diritti al cittadino e che, invece, nel nostro mondo globalizzato, si è fatta sempre più ideale e sempre meno vincolata a un territorio, fino ad essere praticamente sussunta dalla soggettività giuridica della persona. E poi c’è l’altro aspetto, quello sociologico del godimento effettivo dei diritti, che trasforma la cittadinanza da semplice appartenenza etnica a partecipazione attiva alla vita della propria comunità, per quanto anche questa fondamentale componente partecipativa debba essere, in fondo, relativizzata, visto che l’esercizio dei diritti appare oggi vieppiù strettamente connesso allo *status* di cittadino vero e proprio anziché a quello di persona. Senza considerare, inoltre, le nuove forme di cittadinanza contemporanea, che hanno affiancato, e in certi casi purtroppo sostituito, quelle tradizionali, dalla cittadinanza digitale al consumatore cittadino<sup>3</sup>, e che hanno trasformato un istituto giuridico in “a historical, changing, contested and controversial political concep-

<sup>1</sup>\* Contributo sviluppato all’interno del Progetto di Eccellenza DIVE-IN *Diversità & Inclusione* del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR [L. 232 del 01/12/2016]).

J. M. de Carvalho, *Cidadania no Brasil. O longo caminho*. (3a ed.), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 7.

<sup>2</sup>T. H. Marshall, *Cittadinanza e classe sociale*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 31.

<sup>3</sup>B. S. Turner, “Contemporary Citizenship: Four Types” in *Journal of Citizenship and Globalization Studies*, 2017, 1 (1), p. 12: “With the erosion of traditional forms of citizenship, especially in its nationalist and welfare forms, there is an emergent form of market-driven consumer-citizenship. (...) the modern citizen is merely a consumer who is disconnected from civil society and lives passively in a consumer world or – as I shall conclude by calling it – an ‘entertainment world’.”

t''<sup>4</sup>, la cui complessità multidimensionale è ormai pressoché direttamente proporzionale alla sterminata bibliografia prodotta sul tema.

Questo per premettere, insomma, che, nonostante io sia consapevole della profonda revisione epistemologica subita, soprattutto negli ultimi decenni, dal termine "cittadinanza" nell'ambito delle scienze umane, sociali e politiche – in concomitanza, appunto, con la sua rinnovata centralità, a livello mondiale, come elemento cardine delle società contemporanee e di cui è figlio altresì, almeno nell'ispirazione generale, il presente contributo –, purtroppo, di questo affascinante dibattito non v'è praticamente traccia nelle pagine che seguono, ancora attardate su un'idea essenziale e minimalistica del rapporto tra Stato e individuo sintetizzato. Detto altrimenti, data la mia assoluta incompetenza in materia, quella che qui è assunta, in modo funzionale alla causa, quale sfondo teorico di queste riflessioni è quindi un'accezione in levare e banalmente comune di cittadinanza, intesa non solo come titolarità, ma anche come modalità di esercizio di diritti derivanti dall'appartenenza ad una comunità politica, nella fattispecie quella brasiliana, con ciò che tali presupposti, tuttavia, implicano nel senso delle pratiche di inclusione ed esclusione da essa messe in atto o comunque perfino involontariamente scaturite.

Ma se la natura al contempo intrinsecamente inclusiva ed esclusiva<sup>5</sup> della cittadinanza costituisce, a ben vedere, le due facce di una stessa medaglia, varrà ciononostante la pena avvisare che simili effetti saranno traggurati in questa sede da una prospettiva affatto particolare qual è quella linguistica, e soprattutto, ancora una volta, non tanto in astratto, bensì concretamente riferita ad una singola lingua d'elezione, il portoghese, che, oltre ad essere il campo di studio privilegiato di chi scrive, rappresenta addirittura un emblematico laboratorio delle dinamiche testé menzionate, tra diritti linguistici formalmente concessi

---

<sup>4</sup>C. Wiesner, A. Björk, H-M Kivistö and K. Mäkinen, "Shaping Citizenship as a Political Concept" in C. Wiesner, A. Björk, H-M Kivistö and K. Mäkinen (eds.), *Shaping Citizenship. A Political Concept in Theory, Debate and Practice*, London and New York, Routledge, 2018, p. 2.

<sup>5</sup>Cfr. I. Wallerstein, *Utopistica. Le scelte storiche del XXI secolo*, Trieste, Asterios, 2003, pp. 32-33: "...la cittadinanza fu inventata come concetto di inclusione degli individui nei processi politici. Ma ciò che include, allo stesso tempo esclude. La cittadinanza conferisce privilegi, e il privilegio è salvaguardato non includendo tutti".

seppur sostanzialmente negati e diritti linguistici apparentemente inesistenti e proprio per questo legittimamente rivendicati.

E forse è anche così, allora, cadendo letteralmente in bocca al popolo – secondo quanto vedremo, sulla scia della suggestiva epigrafe di Carvalho – che la cittadinanza in Brasile può scrollarsi di dosso gran parte delle sue superfetazioni teoriche e, incarnandosi nelle persone, cominciare finalmente a parlare.

## 2. *Pars destruens*: un nuovo miracolo brasiliano?

Già. Ma in che cosa consiste, quindi, la relazione tra lingua e cittadinanza? Come può la lingua condizionare, nel bene e nel male, la pienezza del nostro essere cittadini di una comunità politica? E ancora: cosa vuol dire godere o essere privi di diritti linguistici all'interno di quella comunità e soprattutto da cosa dipende poterli o meno concretamente esercitare? Ebbene, le risposte a tali domande, in questi anni, si sono orientate sostanzialmente in due direzioni: l'una, di stampo più tecnico e burocratico, riguarda il riconoscimento giuridico di questi diritti e la loro tutela formale da parte delle istituzioni pubbliche, chiamate a iscriverli nei propri ordinamenti o a tradurli in iniziative legislative; l'altra ha, invece, a che fare con un'idea di cittadinanza linguistica da intendersi piuttosto – al netto delle sue recenti e modaiole ridondanze concettuali, perlopiù di matrice anglosassone<sup>6</sup> – nel senso di quella competenza nella lingua del paese di appartenenza come indispensabile strumento di democrazia partecipativa e alla quale è, dunque, demandata l'effettiva inclusione del singolo nella vita della collettività.

Ora, se è evidente che questi due ambiti di azione della cittadinanza linguistica, anche dal punto di vista della riflessione critica che ne scaturisce, non vanno presi per dei compartimenti stagni, è però altrettanto evidente

---

<sup>6</sup> Si pensi, per esempio, alla "linguistic citizenship" di cui tratta, sulla scia di suoi interventi precedenti sul tema, Christopher Stroud nell'omonimo saggio ("Linguistic Citizenship"), contenuto all'interno del volume da lui curato insieme a Lisa Lim e Lionel Wee (*The Multilingual Citizen. Towards a Politics of Language for Agency and Change*, Bristol, Multilingual Matters, 2018) e nel quale essa viene, tra l'altro, così definita: "In like manner to the complexities of citizenship, linguistic citizenship recognizes that speakers' expression of agency, voice and participatory citizenship may require the use of a variety of semiotic means ranging over unconventional, non-institutionalized uses of language, to forms of embodied semiotic practice, such as the bearing of tattoos or corporeal use of space".

che non risulta sempre agevole distinguere le loro reciproche interferenze in termini di nessi di causa-effetto, e non perché questi siano in genere poco trasparenti, ma perché, a volte, si ha l'impressione che lo *status* legale di cittadino si limiti tutt'al più a compensare, se non addirittura ad occultare, le limitazioni contingenti di quella condizione, a livello quanto meno sociale.

Un caso di scuola, a tale proposito, è appunto quello del Brasile, dove la storica divaricazione tra il paese "legale" e il paese "reale"<sup>7</sup>, ovvero tra cittadini *de jure* e semi-cittadini *de facto*, trova proprio nella "questione della lingua" un'ulteriore conferma della precarietà dei diritti congeneri e della loro salvaguardia, perfino per chi è apparentemente garantito in virtù della logica dell'appartenenza etnica o nazionale. Basta vedere, del resto, come è stato rideclinato, in questa chiave, il principio di cittadinanza<sup>8</sup>, a partire, per esempio, dalla Costituzione del 1988, che non si limita ad interpretare in senso estensivo il diritto alla diversità linguistica e culturale –, concedendo, infatti, formalmente, per la prima volta, alle popolazioni indigene "a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem" (art. 210) e riconosce "sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições" (art. 231) –, ma che, nell'esplicito richiamo al "patrimônio cultural brasileiro" (art. 216), pone altresì le basi giuridiche per un successivo allargamento extra-costituzionale della platea dei beneficiari<sup>9</sup>. Non stupisce, pertanto, che, nel solco della cosiddetta "Era dos direitos"<sup>10</sup> tracciato dalla *Constituição Cidadã*, anche le altre "lingue brasiliana-

<sup>7</sup> Cfr. M. Mondaini, "Direitos Humanos" in J. Pinsky (org.), *O Brasil no contexto: 1987-2007*, São Paulo, Editora Contexto, 2007, p. 83.

<sup>8</sup> Non sarà forse superfluo ricordare, in questa sede, che il principio di cittadinanza rappresenta, tra l'altro, il secondo, in ordine di menzione, dei cinque "fundamentos" della Repubblica Federativa del Brasile enunciati dalla Costituzione, dopo la "sovrantà" e prima della "dignità della persona umana". Sul carattere "statico" e "di conservazione" di questo principio nell'ordinamento costituzionale brasiliano cfr. L. Pegoraro, *La costituzione brasiliana del 1988 nella chiave di lettura dell'articolo 1*, Bologna, Clueb, 2006, pp. 59-63.

<sup>9</sup> Cfr. I. V. P. Soares, "Direito à diversidade linguística no Brasil e sua proteção jurídica" in *Seminário Ibero-Americano de Diversidade Linguística*, Brasília, IPHAN, 2014, p. 84: "Nessa perspectiva, o direito ao patrimônio cultural linguístico é um desdobramento dos direitos culturais, já que sua concepção pressupõe a diversidade linguística (e sua fruição) e tem por base a liberdade e a educação. Assim, o direito do indivíduo, ou do grupo, em se expressar na língua que represente a sua identidade e sua memória decorre do traço de diversidade que informa o sistema jurídico brasileiro".

<sup>10</sup> M. Mondaini, *op. cit.*, p. 75.

ne”<sup>11</sup> li escluse da tutela speciale, ma facenti comunque parte dei beni immateriali della nazione, abbiano in seguito potuto godere, al pari delle lingue indigene, di misure legislative *ad hoc*, come la loro co-ufficializzazione a fianco del portoghese in alcuni municipi<sup>12</sup> e la loro conseguente valorizzazione in quanto strumenti educativi in alcuni progetti di cittadinanza attiva all’insegna del bilinguismo.

Peccato, però, che queste lodevoli pratiche inclusive autorizzate dalla legislazione vigente, nonostante le loro buone intenzioni e i timidi slanci rivitalizzanti<sup>13</sup> degli ultimi anni, si siano scontrate, nella realtà, non solo con prevedibili difficoltà organizzative e congenite carenze istituzionali della macchina statale<sup>14</sup>, ma anche e soprattutto con il retaggio culturale di stampo monolingue (in portoghese) storicamente introiettato dalle stesse popolazioni a cui si rivolgevano<sup>15</sup> e che ha, dunque, contribuito in

<sup>11</sup> Secondo l’*Inventário Nacional da Diversidade Linguística* (INDL), le lingue parlate in Brasile, oltre a quelle indigene e al portoghese, sono le lingue “de comunidades Afro-Brasileiras, de Imigração, de Sinais e Crioulas”.

<sup>12</sup> Oltre, infatti, alle lingue indigene che, ancora una volta, hanno fatto da apripista, con il Nheengatu, il Tukano e il Baniwa che nel 2002 sono diventate co-ufficiali al portoghese nel municipio di São Gabriel da Cachoeira, nello Stato di Amazonas, il processo di co-ufficializzazione ha riguardato anche il Pomerano (una varietà di tedesco) a Santa Maria de Jetibá, nello Stato di Espírito Santo, e il Talián (una sorta di koinè veneta) a Serafina Corrêa, nel Rio Grande do Sul, entrambi nel 2009; ad essi si è poi aggiunto, nel 2010, anche l’Hunsrückisch, altra varietà locale di tedesco, co-ufficializzato dal comune di Antônio Carlos, sempre nel Rio Grande do Sul. Un riconoscimento ufficiale, in quanto “lingua” vera e propria e non “linguaggio”, è, per converso, quello ottenuto nel 2002 – e successivamente regolamentato per decreto nel 2005 – dalla Língua Brasileira dos Sinais (LIBRAS) come “meio legal de comunicação e expressão”.

<sup>13</sup> Sul tema della “rivitalizzazione” delle lingue indigene, che da qualche anno sta suscitando un certo interesse nella comunità scientifica brasiliana, cito, oltre ad alcuni contributi presenti nel numero monografico della *Revista Linguística* (n. 13, v. 1, 2017), organizzato da M. Maia e B. Franchetto, anche il saggio di M.S.P. da Silva, “As línguas indígenas na escola: da desvalorização à revitalização” in *Signótica*, v. 18 (2), 2007, pp. 381-395.

<sup>14</sup> Di “limitações ideológicas e técnicas” nella gestione di queste nuove politiche linguistiche del Brasile parlano, per es., G. M. de Oliveira e C.V. Altenhofen (“O in vivo e o in vitro na política da diversidade linguística do Brasil” in H. Mello, C. V. Altenhofen, T. Raso (orgs.), *Os contatos linguísticos no Brasil*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011, p. 198). Giustamente più severo il giudizio in proposito di M. P. S. R. Matos, “Direitos linguísticos e Constituição da República Brasileira: alguns apontamentos” in ANAIS CONIDIF, Campina Grande, Realize Editora, 2017 (disponibile in <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/31613>>. Accesso: 04/07/2021).

<sup>15</sup> Cfr. J. I. Silva, “Do mito da língua única à política do plurilinguismo: desafios na implementação das leis de cooficialização linguística em municípios brasileiros” in *Matraga*, v. 23 (38), 2016, p. 233.

modo significativo a ridurre l'efficacia di quelle apposite leggi in materia, per non dire a renderle quasi del tutto inapplicabili. Ma se è vero che questo deficit di autocoscienza linguistico-culturale da parte delle varie comunità di cittadini alloglotti presenti sul suolo brasiliano potrebbe sembrare scarsamente imputabile a responsabilità dello Stato centrale, a cui va comunque attribuito il merito di aver costituzionalizzato un tipo di diritti tradizionalmente negletti, in particolare in Brasile, si dovrebbe tuttavia obiettare che, essendo la cittadinanza un processo da costruire nel tempo e non una garanzia derivante da una norma già data una volta per tutte, ben poco è stato fatto, dal 1988 in poi, per riempire di contenuti sostanziali e atti allo scopo una certa inevitabile astrattezza formulare di quelle pur imprescindibili dichiarazioni di principio.

Detto altrimenti, ben più di una lenta e complicata decolonizzazione mentale<sup>16</sup> dei parlanti di queste lingue "protette", tra cui, *in primis*, gli *índios*, quel che davvero servirebbe per assicurare loro una cittadinanza linguistica piena sarebbe, forse, assai più banalmente, un intervento statale che creasse le condizioni di un'effettiva funzionalità, quando non di una vera e propria necessità, dell'uso pubblico dei loro idiomi, almeno in quei determinati contesti locali dove essi sono co-ufficiali con il portoghese. Rendere, insomma, quel diritto umano fondamentale di parlare la propria lingua anche un diritto utile, non solo, cioè, ispirato a criteri patrimonialistici<sup>17</sup> di preservazione di un bene immateriale della Nazione, bensì improntato soprattutto alla logica prioritaria di un'ulteriore integrazione sociale di queste minoranze, che resta, invece, pressoché impossibile da perseguire dinanzi all'attuale, incomparabile strapotere del portoghese in tutti gli ambiti della vita associata, anche a prescindere dal suo prestigio culturale.

---

<sup>16</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 234: "Assim, talvez um dos maiores desafios para a concretização das leis de cooficialização seja justamente desconstruir no imaginário dessas populações e da população brasileira em geral, a ideologia há muito legitimada de que as suas línguas, as suas identidades, suas cosmovisões e saberes são inferiores".

<sup>17</sup> Cfr. I.V.P. Soares, *op. cit.*, p. 82: "De acordo com o previsto no art. 216, caput, da Constituição, pode-se falar em línguas distintas da língua portuguesa como bens que integram o patrimônio cultural brasileiro quando os falares de grupos brasileiros são portadores de referencialidade, ou seja: estão ligados à memória, ação ou identidade dos grupos formadores da sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, essas línguas e falares devem ter uma continuidade histórica e uma projeção intergeracional, para o acesso e fruição pelas gerações futuras".

Naturalmente, non mi sfugge la problematicità di dover mettere sullo stesso piano, ai fini della cittadinanza linguistica, il portoghese, lingua ufficiale della Repubblica Federativa del Brasile, e le lingue indigene, che proprio la costituzionalizzazione della prima, nel 1988, ha fatalmente finito per relegare in posizione gerarchicamente subordinata, nonostante la loro formale promozione giuridica. Perché non c'è dubbio che l'ufficializzazione costituzionale di una lingua, per quanto legittima dalla prospettiva della gestione dello Stato-nazione – e, in fondo, come nel caso del Brasile, puramente accertativa di un dato di realtà storicamente consolidato –, accentri su di essa una serie di funzioni e di valori comuni a tutti i cittadini che rischia, perciò, di svuotare contenutisticamente il diritto alla diversità linguistica come esercizio di cittadinanza non dico alternativa, ma anche semplicemente complementare. Se allora, però, la cittadinanza, nell'accezione di appartenenza alla comunità politica brasiliana, si esprime esclusivamente in portoghese, qual è il ruolo che spetta alle altre lingue nazionali nella manifestazione dello *status* di cittadino? Solo quello di testimoniare il possesso simbolico di diritti potenziali? Ma se i diritti non si possono pienamente esercitare, che diritti sono?

Anziché, dunque, sottolineare la compatibilità di facciata<sup>18</sup> tra una parvenza di plurilinguismo che gli articoli di legge non sembrano, neppure formalmente<sup>19</sup>, del tutto sostanziare e l'ingombrante presenza, sancita dalla Carta, di un egemonico monolinguisimo lusofono perlomeno auspicato o vagheggiato<sup>20</sup>, varrebbe forse la pena riflettere piuttosto sul-

<sup>18</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 83: "Assim a pluralidade linguística pode ser garantida mesmo com a previsão constitucional da língua portuguesa como língua oficial. Essa afirmação é importante, posto que a implementação das políticas públicas e a discussão acerca dos instrumentos protetivos cabíveis para esses bens exigem a percepção de que a diversidade linguística é um direito fundamental e esse direito também reflete um bem que integra o patrimônio cultural brasileiro".

<sup>19</sup> Si pensi, per esempio, alla formulazione dell'art. 210 della Costituzione, la cui premessa "o ensino fundamental regular será ministrado em língua portuguesa" circoscrive abbastanza l'ambito d'occorrenza delle lingue indigene, il cui utilizzo e apprendimento vengono infatti poi presentati alla stregua di possibilità aggiuntive, introdotte, non a caso, dalla congiunzione "também": "assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem".

<sup>20</sup> Sono infatti frequenti nella letteratura specialistica brasiliana i riferimenti al "mito" del monolinguisimo nazionale, storicamente costruito e sapientemente coltivato come reazione alle spinte centrifughe di un paese ad alto tasso di diversità linguistica. Sull'argomento cfr., tra gli altri, oltre al saggio già citato di J. I. Silva, quello di G. M. de Oliveira, "Brasileiro fala português: monolingüismo e preconceito lingüístico" in F. Lopes da Silva

le ripercussioni, *sub specie civitatis*, di questa dialettica normativa che, per un'autentica eterogenesi dei fini, sembra aver avuto, per ora, come unico risultato, quello di produrre delle crepe nell'illusorio corpo unitario della Nazione, separando la maggioranza dei cittadini di serie A (parlanti madrelingua di portoghese) dai gruppi minoritari di cittadini di serie B (parlanti di lingue materne diverse dal portoghese). E si badi bene che, in questo caso, le restrizioni ideali o fattuali imposte dallo Stato federale ai diritti linguistici non riguardano i non-cittadini stranieri già residenti nel paese, i cosiddetti *denizens*, né i cittadini tendenziali, ovvero gli stranieri desiderosi di naturalizzarsi brasiliani, bensì quei cittadini, brasiliani a tutti gli effetti, la cui alloglossia, pur proclamata e difesa da norme costituzionali o legislative, assurge paradossalmente a cartina di tornasole delle ambiguità della loro condizione.

Così, se nel rapporto di forza, anziché propriamente giuridico, tra le legittime istanze di tutela delle "lingue brasiliane" e l'altrettanto legittima istanza di (ri)affermazione del portoghese quale elemento unificante della comunità nazionale si rispecchia, più in generale, anche la stessa natura ambigua dell'istituto della cittadinanza – la cui dimensione progressiva e inclusiva, infatti, per citare Gargiulo<sup>21</sup>, non va mai disgiunta da quella regressiva e esclusiva –, la vera materia del contendere trascende, però, la tensione tra il diritto soggettivo a parlare la propria lingua materna e il dovere civico<sup>22</sup> di essere competenti nella "lingua di Stato" per innestarsi, invece, proprio sulle specifiche caratteristiche del presunto monolinguisma brasiliano.

D'altronde, il portoghese in Brasile non è più, ormai da anni – anche per chi non ce l'ha come lingua della socializzazione primaria –, soltanto una imprescindibile porta d'accesso alla cittadinanza attiva. Esso è diventato, infatti, e sempre di più, un ostacolo sulla strada che conduce al riconoscimento materiale dei diritti, sia dall'ottica di chi viene da

---

– H. M. de Melo Moura, *O direito à fala. A questão do preconceito linguístico*, Florianópolis, Insular, 2000, pp. 83-92.

<sup>21</sup> Cfr. E. Gargiulo, *L'inclusione esclusiva: sociologia della cittadinanza sociale*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 46.

<sup>22</sup> Cfr. N. M. de Almeida, *Gramática Metódica da Língua Portuguesa*, 22a ed., São Paulo, Edição Saraiva, 1969, p. 21: "Conhecer a língua portuguesa não é privilégio de gramáticos, senão dever do brasileiro que preza sua nacionalidade. (...) A língua é a mais viva expressão da nacionalidade".

fuori e fa richiesta di naturalizzazione, sia da quella, forse meno prevedibile, dei cittadini brasiliani parlanti nativi di portoghese, vittime, quasi al pari degli altri, delle distorsioni prospettive e applicative indotte da una concezione di lingua ampiamente superata eppure ancora dominante nel dibattito pubblico interno. Tralasciando, in questa sede, il discorso sul portoghese come strumento delle politiche linguistiche esplicite adottate dai governi di Brasília per fronteggiare, ad esempio, i recenti, massicci flussi migratori internazionali – si pensi soltanto all’obbligatorietà del Celpe-Bras, la certificazione di competenza nella varietà nazionale di portoghese, quale prerequisito per l’ottenimento della cittadinanza, una misura di apparente buon senso e, in fondo, non dissimile da quella di altri paesi (tra cui l’Italia), se non fosse invero surrettiziamente discriminatoria nei confronti dei richiedenti stranieri<sup>23</sup> –, l’accento non può allora non cadere su quell’idea di lingua unica, in cui la retorica universalistica dei diritti, compresi quelli alla diversità linguistica, cede il passo alle ragioni pre-giuridiche dell’appartenenza comunitaria, che impone, invece, il dovere dell’uniformità.

Era questo, del resto, lo spirito che aveva animato anche il celeberrimo e controverso *Projeto de Lei 1676* del 1999, meglio conosciuto con il nome del suo proponente, il deputato federale e ex Ministro della Difesa Aldo Rebelo, assurdo, all’epoca, agli onori delle cronache brasiliane per aver cercato di vietare, per legge – con tanto di multa per i trasgressori colti in flagranza di reato –, l’uso dei forestierismi, in specie degli anglicismi, giudicati pericolosi per la coesione sociale dei cittadini brasiliani, oltre che per la tenuta identitaria della lingua portoghese. Per fortuna, la reazione tutto sommato abbastanza compatta della società civile, appoggiata persino dalle varie associazioni nazionali di linguisti (ABRALIN, ALAB e ANPOLL), comprensibilmente agguerrite di fronte all’evidente inconsistenza logica e metodologica di quell’iniziativa legislativa, era riuscita, alla fine, dopo alcuni passaggi in Senato che l’avevano, per giunta, profondamente modificata, a far archiviare la proposta Rebelo<sup>24</sup>. E tuttavia uno scampato pericolo non

<sup>23</sup> Cfr. R. F. M. de Anunciação, H. R. Esteves de Camargo, “O exame Celpe-Bras como política *gatekeeping* para a naturalização no Brasil” in *Muiraquitã*, v. 7, n. 2, 2019, pp. 10-22.

<sup>24</sup> Sul *Projeto de Lei Aldo Rebelo*, il riferimento imprescindibile è senz’altro il volume curato da C. A. Faraco, *Estrangeirismos: guerras em torno da língua*, 3a ed. revista e am-

è, di per sé, motivo sufficiente per evitare di interrogarci, più che sulle supposte buone intenzioni del *Projeto de Lei 1676*, sui criteri che ne erano verosimilmente a fondamento e che, a dispetto dell'inconcludenza del suo iter parlamentare<sup>25</sup>, nonché del frettoloso confinamento di tutta la vicenda nell'alveo delle politiche linguistiche del Novecento<sup>26</sup>, continuano, secondo me, con le loro propaggini concettuali, ad aggettare minacciosamente proprio sulla nozione di cittadinanza linguistica nel Brasile del XXI secolo.

Effettivamente, più che di una banale e donchisciottesca battaglia di retroguardia contro l'incontenibile straripare dell'inglese anche in Brasile, l'abortito disegno di legge di Aldo Rebelo ci parla, ancora oggi, principalmente della lingua portoghese, ossia del significato da attribuire a quel sintagma a prima vista neutro ma, in realtà, come sappiamo, gravido di implicazioni, e di conseguenza, attraverso di esso, del tipo di rapporto con la società brasiliana lì evocato, con cittadini, cioè, che quel concetto astratto di lingua tende incongruamente ad omologare sotto il segno dell'appartenenza etnico-culturale<sup>27</sup> invece che sotto quello della partecipazione *lato sensu* politica. Ed ecco allora che, di nuovo, l'asse della cittadinanza passa per quello statuto di "idioma oficial" esplicitamente richiamato nella "justificação" del *PL 1676*, dove

---

pliada, São Paulo, Parábola, 2004, che contiene dieci bellissimi saggi, tutti più o meno illuminanti sui singoli aspetti della specifica questione politico-linguistica, dal primo di Pedro Garcez e Ana Maria Zilles all'ultimo di Carlos Alberto Faraco, passando per quelli – in ordine di apparizione – di Faraco (il primo di due articoli), Bagno, Schmitz, Fiorin, Guedes, di nuovo, Zilles, Possenti e di nuovo Garcez.

<sup>25</sup> Dopo l'approvazione alla Camera dei Deputati nel 2001 e il successivo passaggio in Senato, dove fu praticamente riscritto dal senatore Amir Lando e approvato all'unanimità nel dicembre del 2007, il *Projeto de Lei 1676/99* tornò quindi alla Camera per la necessaria ratifica – come previsto dalle dinamiche parlamentari –, ma rimase invischiato nei lavori infiniti delle varie Commissioni fino a far perdere le proprie tracce, prima di venire dunque definitivamente archiviato.

<sup>26</sup> Cfr. G. M. de Oliveira –, C. V. Altenhofen, *op. cit.*, p. 200: "Seu fracasso político mostrou que era, já naquele momento, extemporânea, e marca, para as políticas linguísticas brasileiras, o fim do século XX".

<sup>27</sup> Cfr. *O Projeto de Lei N. 1676 de 1999* riportato in appendice al summenzionato *Estrangeirismos; guerras em torno da língua*, cit., p. 181: "Ora, um dos elementos mais marcantes da nossa identidade nacional reside justamente no fato de termos um imenso território com uma só língua, esta plenamente compreensível por todos os brasileiros de qualquer rincão, independentemente do nível de instrução e das peculiaridades regionais de fala e escrita. Esse – um autêntico milagre brasileiro – está hoje seriamente ameaçado".

peraltro, con un chissà fino a che punto inconscio slittamento semantico, forse ben più audace di quel che la funzione attributiva dell'aggettivo non suggerisca, la lingua idealmente comune di tutti i brasiliani diventa "língua pátria", non tanto nell'abusata e sopravvalutata accezione metaforico-metonomica di Pessoa/Soares, quanto piuttosto in quella etimologica di lingua "paterna", "a língua da Lei, sempre associata à figura do pai" che Marcos Bagno<sup>28</sup>, via Bernard Cerquiglini, contrappone alla lingua materna.

E che sia, appunto, l'implicita contrapposizione tra questi due modelli di lingua - una contrapposizione passibile altresì di essere schematizzata in ulteriori fattispecie simili e quasi concentriche (lingua ufficiale *vs* lingua nazionale, portoghese *vs* brasiliano, lingua scritta *vs* lingua orale) - a definire l'identità tutta territoriale e storica della cittadinanza linguistica configurata nel progetto di Aldo Rebelo traspare non solo dall'usuale movimento di inclusione ed esclusione su cui si regge ogni forma di cittadinanza politica e sociale, ma anche dal fatto che ciò che dovrebbe includere l'intera nazione brasiliana, ovvero quell'idea di lingua come valore culturale fondante della comunità, è, al contempo, precisamente ciò che esclude la maggioranza dei suoi appartenenti, irriducibili alla categoria generica e livellante dei lusofoni *tout court*.

La questione, va chiarito subito, non è di ordine pedantemente classificatorio o minimalisticamente terminologico, né concerne soltanto differenze di registro (per esempio, formale *vs* informale) tra varietà del codice o del sottocodice, che sono assolutamente normali in ogni lingua o linguaggio. Ciò che piuttosto, infatti, il paradigmatico *casus belli* del PL 1676 ha messo indirettamente in luce, al di là della sua mancata (per fortuna!) conversione legislativa, è che quell'aggressiva - almeno storicamente parlando - ideologia del monolinguisimo che in Brasile ha colpito e tuttora colpisce, pur temperata dall'universalismo formale dei diritti della persona, le lingue straniere e i loro parlanti, nasconde, in verità, un'altra e ben più subdola discriminazione nei confronti dello stesso portoghese brasiliano, la cui ormai pacifica diversità strutturale rispetto al sistema linguistico originario, che coincide praticamente con

---

<sup>28</sup> M. Bagno, *Gramática Pedagógica do Português Brasileiro*, São Paulo, Parábola Editorial, 2012, p. 100.

quello del portoghese europeo, si è tramutata, sotto molti aspetti, anche in un ineludibile problema di cittadinanza.

Di quella cittadinanza, dico, che, legata a doppio filo com'è alla competenza del singolo nella lingua della propria comunità statale – essendo, questa competenza, il veicolo primario per consentire all'appartenenza di darsi nella forma della partecipazione, che è poi ciò che distingue davvero il cittadino dal suddito<sup>29</sup> –, non può dunque non risentire della scelta di quella medesima comunità di eleggere a idioma unitario e comune quello ereditato magari dagli antichi colonizzatori, ma che oggi non corrisponde più necessariamente al codice espressivo maggioritario tra i suoi membri, come esattamente il caso di studio del Brasile qui sotto esame intende dimostrare.

E allora si capisce che le autentiche strategie d'esclusione a danno della gran massa di cittadini brasiliani non sono quelle trasparenti che corrono sul filo di un'anglomania dilagante su scala planetaria, le quali hanno, in fin dei conti, contesti applicativi limitati ed effimeri, ma sono invece quelle occulte e ben altrimenti pervasive che prendono corpo nel portoghese nazionalizzato dall'ordine politico-giuridico eppure evidentemente non ancora interiorizzato nella coscienza linguistica di un paese che non può fare a meno, nonostante tutto, di ritenerlo una modalità alternativa alla sua vera lingua materna, *alias* il (portoghese) brasiliano.

La sintesi perfetta di questo mio argomentare la affido, dunque, alle parole lucide e taglienti di Paulo Coimbra Guedes<sup>30</sup>, tratte dal bellissimo saggio da lui scritto per quell'aureo volumetto sul tema del *PL 1676* confezionato insieme ad altri linguisti brasiliani:

Em suma, o projeto de lei do deputado Aldo Rebelo não defende o verdadeiro interesse do cidadão: o direito do cidadão que está em jogo não é o de não ser enganado em inglês. O cidadão tem o direito de não ser enganado em inglês, em francês, em alemão, em guarani, em aramaico, em língua alguma, nem mesmo na língua que a Consti-

---

<sup>29</sup> Riprendo qui le brillanti considerazioni di Massimo La Torre, "Civis europaeus sum". L'Europa e la sua cittadinanza" in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, n. 1, 2021, p. 134.

<sup>30</sup> P. C. Guedes, "E por que não nos defender da língua?" in C. A. Faraco (org.), *op. cit.*, p. 137.

tuição de seu país determinou como língua oficial e que uma histórica política cultural conduzida pelos interesses das elites vem usando como instrumento para excluí-lo da cidadania, da vida política, do acesso aos bens materiais e culturais: o cidadão brasileiro tem o direito de não ser enganado principalmente em português. Eis aqui o equívoco político básico do projeto de lei do deputado Aldo Rebelo e de seu símile farrapo.

Ma se la diagnosi dell'equívoco linguistico in cui, da oltre un secolo – prendendo come *terminus a quo* il discorso di Joaquim Nabuco all'Academia Brasileira de Letras nel 1897<sup>31</sup> –, il Brasile si trova impanatanato, e che iniziative del tipo di quella di Aldo Rebelo fatalmente contribuiscono a riproporre all'attenzione pubblica (almeno per chi sappia scorgerne i congeneri risvolti latenti), appare assolutamente incontrovertibile, resta da capire quali rimedi mettere in campo per potervi in qualche misura ovviare, tenuto conto altresì del fatto che la questione, a guardar bene, attiene alla democrazia e non semplicemente alla lingua.

Se, insomma, quell'idioma spurio che è il portoghese in Brasile, lingua dello Stato senza essere lingua della comunità – e che, anzi, lo Stato sovente usa, per così dire, “contro” la comunità linguistica nazionale, a limitarne, sia pure non giuridicamente, e in nome di un malinteso unitarismo panlusofono, il diritto di libera espressione e, quindi, di partecipazione democratica –, costituisce, tuttavia, l'unica fallace garanzia di cittadinanza al momento possibile, c'è ancora spazio, nella società brasiliana contemporanea, per una nuova idea di cittadinanza che possa risultare davvero inclusiva? E, nel caso: come si fa eventualmente a costruirla?

---

<sup>31</sup> Cfr. “A raça portuguesa, entretanto, como raça pura, tem maior resistência e guarda assim melhor o seu idioma; para essa uniformidade de língua escrita devemos tender. Devemos opor um embaraço à deformação que é mais rápida entre nós; devemos reconhecer que eles são os donos das fontes, que as nossas empobrecem mais depressa e que é preciso renová-las indo a eles. A língua é um instrumento de idéias que pode e deve ter uma fixidez relativa; nesse ponto tudo precisamos empenhar para secundar o esforço e acompanhar os trabalhos dos que se consagrarem em Portugal à pureza do nosso idioma, a conservar as formas genuínas, características, lapidárias, da sua grande época...” (in *O Português do Brasil: textos críticos e teóricos, 1 – 1820/1920, Fontes para a teoria e a história*, seleção e apresentação de E. Pimentel Pinto, São Paulo, EDUSP, 1978, p. 197).

### 3. *Pars Construens*: Un pesce di nome Norma.

Una nuova idea di cittadinanza in Brasile è una questione di norma. Forse si potrebbe rispondere così alla domanda con cui si chiudeva il paragrafo precedente. “Norma” qui non nel senso propriamente giuridico del termine, per quanto delle buone leggi in materia aiuterebbero di certo la condizione dei cittadini di quel paese, ma “norma” in senso linguistico, cioè una varietà di lingua assunta a modello di riferimento di una determinata comunità di parlanti. Norma, dunque, come *standard*, un concetto con cui per alcuni versi viene quasi a sovrapporsi, ovvero un ideale di lingua corretta e pura e, perciò, dotata di prestigio sociale, che le deriva da un processo di codificazione ed elaborazione che l’ha progressivamente spurgata dei suoi tratti di maggiore variabilità, *in primis*, a livello diatopico, per consegnarla alla dimensione uniforme e sovraregionale di un codice essenzialmente scritto. Ed è, allora, questa lingua normata e artificiale, le cui regole d’uso si fondano perlopiù sull’esempio di un gruppo ristretto di “forze sociali”<sup>32</sup> appartenenti ai ceti alti e intellettuali, che dev’essere tramandata da una generazione all’altra, ricorrendo soprattutto a una serie di testi, come le grammatiche e i dizionari, di cui talune istituzioni, tra le quali la scuola, tendono non di rado a farsi, più che interpreti critiche, meri agenti di trasmissione.

Orbene, come si vede, questa definizione di norma linguistica, quantunque parziale e sommaria, non è poi molto distante, in linea di principio, da quel carattere normativo delle leggi costituzionali o ordinarie di cui ho trattato sopra e che impongono o regolamentano azioni e comportamenti sociali nella prospettiva, appunto, delle pratiche di cit-

---

<sup>32</sup> Riprendo qui la nozione di “social forces” proposta da U. Ammon (cfr. “On the social forces that determine what is standard in a language – with a look at the norms of non-standard language varieties” in E. M. Pandolfi, J. Miecznikowski, S. Christopher, A. Kamber (eds.), *Studies on Language Norms in Context*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017, p. 19): “I will deal here mainly with authorities who issue norms, namely language norms. One could call them “language-norm authorities (in the wider sense)” (...). I will, however, also touch on individuals, groups or institutions which are not language-norm authorities themselves, but only participate in issuing norms while needing support from actual authorities to establish them as such. (...) Examples are dictionary authors who need the support of authorities like school boards or the ministry of education to establish their dictionary, or rather its content, as a norm. Only when their dictionary has thus become “authoritative”, have they joined the circle of “language-norm authorities in the wider sense”. Since I refer to them before and after such establishment, they have been assigned the rather vague term “social forces”.

tadinanza, sia in positivo sia in negativo. Solo che, a differenza dell'intrinseca coerenza della norma giuridica, la norma linguistica presenta anche un altro versante assai meno cogente e che rimanda, per converso, all'attualizzazione collettiva del sistema di una lingua nel corso del tempo, ossia alle realizzazioni giudicate di volta in volta "normali" in uno specifico contesto storico-culturale.

In altre parole, all'accezione prescrittiva della norma linguistica comunemente intesa si affianca quella descrittiva, di matrice coseriana, che interpreta l'obbligatorietà delle realizzazioni individuali dei parlanti come frutto di consenso, o meglio, più che semplicemente consentite, "consacrate socialmente e culturalmente", corrispondendo, pertanto, non "a ciò che può essere detto, ma a ciò che si è già detto e tradizionalmente si dice nella comunità considerata"<sup>33</sup>. Uno spostamento, insomma, piuttosto significativo del baricentro semantico della norma, che passa qui da grammaticale a sociale, se non fosse, però, che questa percezione dell'accettabilità o meno di una forma o di un fenomeno, delegata ad una concreta valutazione degli usi statisticamente dominanti, appare, in generale, ancora oggi minoritaria nell'immaginario pubblico rispetto alla visione di una "buona norma"<sup>34</sup>, formale e un po' aulica, i cui stringenti criteri di correttezza sono appaltati ad autorità e istituzioni esterne, dalle grammatiche alla scuola.

Se, tuttavia, a ciò si aggiunge che non solo tra i profani che si occupano di lingua, ma anche tra autorevoli addetti ai lavori queste due versioni contrapposte della norma tendono spesso a sfumare in una parallela nozione di *standard* che tutto ingloba, la codificazione e la normazione, così come i loro ideali presupposti, ivi inclusa quell'ulteriore opzione tassonomica della "norma intesa come normalità, varietà neu-

---

<sup>33</sup> E. Coseriu, *Sincronia, diacronia e storia: il problema del cambio linguistico*, Torino, Boringhieri, 1981, p. 37.

<sup>34</sup> Si vedano, per es., sull'argomento le considerazioni di L. Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 169-170: "Così presentata, questa versione conservatrice viene dall'esterno. Ma bisogna sottolineare che non sarebbe efficace, anche solo parzialmente efficace, se non avesse anche una rispondenza interna nei parlanti. Questa rispondenza riposa sulla parte conservatrice che c'è in ognuno di noi. C'è infatti nei parlanti, in alcuni certamente più che in altri, una parte che si adatta naturalmente alla norma linguistica. Questo istinto linguistico conservatore è parte del nostro istinto linguistico generale, e bilancia probabilmente in noi la tendenza a ignorare la norma e a partecipare al cambiamento della lingua".

tra"<sup>35</sup>, che, però, altri insigni autori associano alla lingua "comune" anziché a quella "non marcata"<sup>36</sup>, se ne deduce che, al di là dei tecnicismi e delle intersezioni concettuali tra norma e standard, è forse soprattutto lo spazio sociale che questi singoli concetti presidiano a risultare oggi sempre più sfuggente, con la "lingua" ormai da identificare – secondo quanto ricordava Tullio de Mauro<sup>37</sup> – "come la meta tendenziale, intrinsecamente variabile, del convergere e divergere, variabili a loro volta anch'essi, dei diversi strati di una comunità reale".

Particolarmente sfuggente è, per esempio, ancora una volta, lo spazio sociale di questo portoghese tendenziale in Brasile, la cui norma *esplicita*, la cosiddetta *norma padrão*, di ispirazione lusitana e limitata perlopiù all'uso scritto – dove, almeno a livello pubblico ufficiale, ha finito per fagocitare tutte le altre norme, relegate nel limbo di quel che, parafrasando Coseriu, "non può essere detto, ma si dice" –, ha come controparte una norma *implicita* nazionale ampiamente condivisa, ancorché valida solo nel parlato<sup>38</sup>, e tale, cioè, da generare un tuttora profondo divario tra questi due assi di variazione diamesica, per quanto in via di progressiva riduzione<sup>39</sup>.

Ne consegue che, tra quella norma *a priori*, imposta dall'*élite* intellettuale brasiliana di fine Ottocento ma mai naturalizzatasi nel paese, e questa norma di fatto, invalsa nell'oralità di un intero popolo per natu-

<sup>35</sup> G. Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 46.

<sup>36</sup> Cfr. G. Berruto, "Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche" in A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'Italiano Contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 84-85: "Spesso questi valori si trovano intersecati nell'impiego che si fa, anche in contesti tecnici, della nozione di standard; e noi accetteremo qui tale sovrapposizione, purché sia chiaro che 'italiano non marcato', 'italiano normativo' e 'italiano comune' (tre possibili etichette per ciascuno dei valori sopra distinti) [neutro, normativo e normale, N.d.A.] non sono sinonimi".

<sup>37</sup> T. de Mauro, "Un'identità non immaginaria" in *Lingua è potere, Quaderni Speciali di Limes*, n. 3, 2010, p. 15.

<sup>38</sup> Cfr. M. A. Perini, "Quadro geral do português do Brasil hoje" in in H. Mello, C. V. Altenhofen, T. Raso (orgs.), *Os contatos linguísticos no Brasil*, cit., pp. 139-140.

<sup>39</sup> Cfr. M. E. L. Duarte, C. A. Gomes, M. da C. Paiva, "Codification and Standardisation in Brazilian Portuguese" in R. Muhr (ed.), *Pluricentric languages and non-dominant Varieties worldwide: The pluricentricity of Portuguese and Spanish. New concepts and descriptions*, vol. 2, Frankfurt a.M./Wien, Peter Lang, 2016, p. 52: "These two phenomena will suffice to show a progressive decrease of the distance between oral and written BP, as exonormative rules adopted at the end of the 19th century begin to lose ground and genuine Brazilian features are slowly implemented in written language. This will certainly produce a sort of competition between innovative and conservative forms, which tend to disappear in the long term".

rale sedimentazione diacronica, sebbene mai assurta a modello e, anzi, sempre ostracizzata come “scorretta”, lungi dall’esserci una feconda osmosi, si registra piuttosto una paradigmatica situazione di diglossia, che impedisce allo scritto di abbeverarsi alla fonte del parlato e di evitare quindi la sua conseguente cristallizzazione in un codice parzialmente avulso dal contesto<sup>40</sup>.

Non stupisce, perciò, che, di fronte al viluppo nomenclatorio e alla mole di questioni sollevate dalla nozione di *norma*, la tentazione, massime per chi la osserva da quel laboratorio linguistico straordinario che è il Brasile, sia proprio quella di decretarne, con un’efficace metafora, l’intrinseca indefinitezza, qui indirettamente confermata, tra l’altro, dalla sua controversa corrispondenza pseudo-sinonimica con l’etichetta di *standard* (*língua padrão*)<sup>41</sup>:

Entretanto, se todos concordam com a existência e as vantagens da língua padrão, pouca gente – se é que há alguém – será capaz de descrevê-la rigorosamente. Pode-se dizer que aquilo que se chama ‘língua padrão’ é um peixe ensaboadado! E tanto mais difícil será definir, quanto mais transformações sociais, políticas e econômicas se passem em curto espaço de tempo em uma sociedade, como é o caso do Brasil. De tal modo que um gramático conservador munido de compêndios, que passasse um mês diante de noticiários de televisão ou lendo jornais e revistas, acabaria por declarar, desesperado, ninguém mais sabe falar português no país<sup>42</sup>.

Ma perché la *língua padrão*, meglio nota come *norma padrão*, è in Brasile un “pesce insaponato”? Cos’è che la rende talmente imprecisa da risultare inafferrabile, tanto più in una società in costante movimento come,

<sup>40</sup> Si tratta, in fondo, di una situazione per certi versi analoga a quella descritta, per l’Italia, da Galli de’ Paratesi (cfr. “Norma in linguistica e sociolinguistica e incongruenza tra norma e uso nell’italiano d’oggi” in *Linguistica*, n. 28, 1988, pp. 3-13), se non fosse che, nel caso dell’italiano, la mancata interazione tra lingua scritta e parlata è dipesa, a lungo, da una norma orale tardivamente sedimentatasi e non, come in Brasile, arbitrariamente stigmatizzata sulla base di pregiudizi sociali.

<sup>41</sup> Come spesso capita, infatti, anche nella letteratura specialistica e non solo in Brasile – abbiamo visto sopra, per esempio, il caso dell’Italia – le etichette di “língua padrão” e “norma padrão”, nonostante le loro differenze, tendono impropriamente a sovrapporsi perfino in specialisti assoluti della materia quali, appunto, Carlos Alberto Faraco.

<sup>42</sup> C. A. Faraco, C. Tezza, *Prática de texto para estudantes universitários*, Petrópolis, Vozes, 2008, p. 52.

appunto, quella in questione? E quale il nesso che lega la dicotomia tra la lingua ideale della grammatica normativa e la lingua reale dell'uso alla nostra prospettiva d'analisi riguardante le pratiche di cittadinanza?

Va da sé che non si tratta semplicemente di ribadire la consueta non coestensività tra oralità e scrittura, in fin dei conti "normale" in ogni lingua, né di sottolineare l'ovvio, e cioè che anche la norma, come la lingua, muta con il tempo e, quindi, risulta parimenti sensibile all'evoluzione sociale, di cui è almeno in parte un epifenomeno, bensì di capire fino a che punto i fatti di lingua possano incidere sulla carne viva dei cittadini brasiliani, addirittura di quelli monolingui in portoghese e per i quali, dunque, l'innata competenza linguistica dovrebbe essere già di per sé un fattore di cittadinanza attiva. Se, infatti, quest'ultima si misura sulla capacità di partecipazione alla vita sociale e politica di una collettività, non solo come diritto individuale ma anche come dovere civico, forse niente più della parola può consentire un coinvolgimento diretto ed efficace della persona nella gestione della cosa pubblica, a partire, giustappunto, da quella condivisione di idee e di opinioni che è propedeutica alle eventuali modalità di azione dei singoli. Non a caso, "prendere la parola", "far sentire la propria voce" sono, tradizionalmente, in italiano, locuzioni che simboleggiano, insieme all'esercizio del diritto di libera espressione, anche la rivendicazione di altri diritti, a volte, magari, conculcati o non sempre debitamente tutelati, come quello, per esempio, alla piena realizzazione di sé che ogni stato democratico deve invece garantire a tutti i propri cittadini.

Così, quando Faraco e Tezza – nel brano sopra citato, che risale, sarà bene ricordarlo, a quasi trenta anni fa<sup>43</sup>, per quanto, nel frattempo, la sua attualità non sia affatto venuta meno – alludono all'intrasponibile distanza linguistica tra prescrizione e uso, lì c'è forse in gioco molto di più del rituale "colonial lag"<sup>44</sup> interno al portoghese brasiliano tra una norma esogena (quella europea) e una endogena, rimandando piuttosto

---

<sup>43</sup>In effetti, a dispetto della mia citazione, tratta da una ristampa del 2008, l'edizione originale del libro di Faraco e Tezza è del 1992.

<sup>44</sup>P. Trudgill, "A window on the past: 'Colonial lag' and New Zealand evidence for the phonology of nineteenth-century English" in *American Speech*, 74/3, 1999, p. 227: "I use the term here rather to refer to a lag or delay in the normal progression and development of linguistic change that lasts for about one generation and arises solely as an automatic consequence of the fact that there is often no common peer-group dialect for children to acquire in first-generation colonial situations involving dialect mixture".

alla questione dell'effettiva proiezione sociale di una varietà che, al vecchio standard lentamente obsolescente, non ha ancora saputo contrapporre un nuovo modello in grado di rimpiazzarlo. Mentre, infatti, quello attualmente in circolazione e non codificato – che, sulla scia di Ammon, potremmo chiamare altresì “standard by mere usage”<sup>45</sup> – appare più che altro come una sorta di ibrido compromesso tra complesse dinamiche di destandardizzazione e ristandardizzazione che hanno prodotto una versione *light* della *língua padrão* di cui sopra, o, se si vuole, una *norma culta* con la solita, sia pure residuale, “intelaiatura di purismo”<sup>46</sup>, è soprattutto il cittadino brasiliano ad essere risucchiato nelle incongruenze di questo iato normativo<sup>47</sup> che continua ad alimentare, oggi come ieri – sebbene in modi diversi –, la sua paradossale insicurezza linguistica.

Il problema, del resto, come si sa, è ormai, in Brasile, endemico e annoso e chiama direttamente in causa quella scuola che, nonostante gli ambiziosi proclami costituzionali all'insegna giustappunto della cittadinanza, ha sostanzialmente fallito nella propria missione educativa. I dati statistici, impietosi, stanno purtroppo lì a dimostrarlo: secondo l'IBGE (*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*)<sup>48</sup>, nel 2019, il tasso di analfabetismo tra i maggiori di 15 anni era, su scala nazionale, del 6,6%, con una punta di quasi il 14% nel Nordeste, a cui vanno sommate le percen-

<sup>45</sup> Cfr. U. Ammon, *op. cit.*, p. 24: “Non-fiction has, however, become the main source. This is especially true of news on TV and radio or in newspapers and magazines, but also of other nonfictional literature. The main purpose of these texts is information rather than entertainment, which inclines them towards language forms that are widely understood. Linguistic units, for example words that are regularly used in such *model texts*, tend to become *standard*. If they lack codification, (...), they can be called *standard by mere usage* (German *Gebrauchsstandard*). This is not the same as “colloquial standard”, which can be codified and is a stylistic specification, while standard by mere usage is a normative level, as I suggest calling it, for which non-codification is definitional”.

<sup>46</sup> G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 61.

<sup>47</sup> Cfr. M. E. Duarte, C. A. Gomes and M. C. Paiva, “The implementation of endogenous syntactic features in Brazilian standard writing” in R. Muhr, B. Meisnitzer (eds.), *Pluricentric Languages and Non-Dominant Varieties Worldwide. New Pluricentric Languages – Old Problems*, Berlin, Peter Lang, 2018, p. 438: “We must mention that some lost features are partially recovered by the action of school, but this process usually reflects an imperfect acquisition, due to their complete or almost complete absence in the first grammar. The consequence is the rise of forms that ‘are neither’ in the grammar of EP (taught at school) ‘nor’ in BP. One instance is the use of an accusative clitic for a dative and vice-versa”.

<sup>48</sup> Cfr. <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html> (ultimo accesso 21.07.2021)

tuali inerenti al grado di istruzione delle persone con un'età superiore ai 25 anni, le quali oscillano dal 6,4% di chi è "sem instrução" al 17,4% di chi, invece, vanta un "ensino superior completo", con in mezzo, però, cifre assai preoccupanti relative sia all' "ensino fundamental", ovvero la scuola primaria, completata soltanto dall'8% del campione, sia all' "ensino médio completo", che fa registrare un altrettanto desolante 27,4%. Se a ciò si aggiunge anche l'indice di analfabetismo funzionale che, al netto di stime ben più drammatiche, è comunque, dal 2015 al 2018, aumentato anziché diminuito, passando dal 27% al 29%<sup>49</sup>, si avrà, quindi, nitido il quadro di un disastro formativo e sociale di proporzioni immani e che evidentemente ha un impatto rovinoso sull'esercizio di un diritto fondamentale del cittadino quale il diritto all'istruzione.

Tuttavia, al di là della valutazione complessiva del sistema scolastico brasiliano e dei micro-scandagli simil-INVALSI del SAEB (*Sistema de Avaliação da Educação Básica*) sulle singole competenze disciplinari degli alunni, tra le quali la competenza in portoghese risulta, insieme a quella in matematica, assolutamente centrale, l'idioma ufficiale in Brasile non è soltanto vittima della cronica inefficienza del settore educativo, ma ne è, in qualche modo, addirittura complice, avendo esso, di fatto, contribuito ad accentuare quelle disuguaglianze sociali che si proponeva invero di combattere. A finire sul banco degli imputati, però, non è stavolta l'articolo della Costituzione che sancisce l'ufficialità del portoghese, con le sue perverse ricadute sulla concreta identità linguistica dei cittadini brasiliani, bensì il portoghese in quanto disciplina curricolare, che offre di nuovo il destro a Guedes per una puntuale diagnosi delle storture ideologiche a cui l'insegnamento della lingua materna in Brasile è stato sottoposto – senza risalire troppo all'indietro<sup>50</sup> – anche solamente nell'ultimo mezzo secolo di storia patria:

Nenhum dos outros conteúdos tratados na escola, enfim, é tão desgraçadamente *interdisciplinar* quanto Língua Portuguesa e nenhuma mais do que ela está tão nocivamente presente no *currículo oculto* da

<sup>49</sup> Cfr. i dati dell'INAF (Indicador Nacional de Alfabetismo Funcional) al seguente indirizzo: <https://alfabetismofuncional.org.br/alfabetismo-no-brasil/>

<sup>50</sup> Per una retrospettiva storica su questo insegnamento, è imprescindibile il contributo di M. Soares, "Português na escola. História de uma disciplina curricular" in M. Bagno (org.), *Linguística da Norma*, 2a ed., São Paulo, Edições Loyola, 2004, pp. 155-177.

escola. Além disso, nenhuma outra é tradicionalmente *orientada* por uma *política* didático-pedagógica que se tenha tornado historicamente tão sem sentido e tão distante de sua finalidade original e que tenha sido desde sempre tão incompatível com a promoção da cidadania<sup>51</sup>.

Ciononostante, se la diagnosi dell'illustre collega, fondata su una approfondita conoscenza di prima mano sia dei compiti dei docenti sia delle esigenze dei discenti, è di sicuro corretta, meno convincente mi pare, invece, la cura da lui indicata e che si incentra sostanzialmente su un'auspicata valorizzazione della lettura come pratica di autonoma produzione di senso, con cui lo studente deve imparare preliminarmente a familiarizzarsi, esercitandola perlopiù sui testi della tradizione letteraria nazionale, "para que ele se assuma como participante dessa construção e se aproprie desses recursos expressivos, pondo-os, juntamente com aqueles construídos no seu dialeto, a serviço de sua compreensão e expressão da realidade que compartilha nessa língua comum"<sup>52</sup>. Intendiamoci: che imparare a leggere in modo consapevole sia liberatorio, oltre che condizione necessaria, benché non sempre sufficiente, anche per imparare a scrivere, è un truismo su cui, per pudore, evito di dilungarmi. Che poi la letteratura brasiliana possa trasformarsi, nelle lezioni di lingua portoghese a scuola, in un mezzo di apprendimento e perfino di affinamento di quel codice scritto che decenni di logicismo astratto e di trito nozionismo grammaticale hanno reso indigesto a intere generazioni di alunni è altrettanto ineccepibile.

Ma ricavare dall'analisi di un problema di ordine generale la legittimazione di una soluzione di tipo particolare, ancorché, come in questo caso, sensata, rischia magari di far perdere di vista l'esatta dimensione del problema medesimo, riducendolo alla misura dell'intervento chiamato a risolverlo. Fuori dalle elucubrazioni di principio: la questione del rapporto tra lingua portoghese e cittadinanza in Brasile non riguarda tanto il modo in cui la *língua culta* dev'essere insegnata al fine di ergersi a patrimonio finalmente condiviso, quanto piuttosto qual è la *língua culta* da insegnare affinché i suoi apprendenti ne facciano uno strumento di autentica partecipazione democratica. In altre parole, esulando qui da considerazioni pregiudiziali sull'uso del testo letterario

<sup>51</sup> P. C. Guedes, "A língua portuguesa e a cidadania" in *Organon*, vol. 11, n. 25, 1997, p. 84.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 89.

come oggetto linguistico, la domanda da porsi non è se la letteratura brasiliana possa servire come veicolo di trasmissione del portoghese standard, ma se il portoghese veicolato dalla letteratura brasiliana di ieri e di oggi debba essere ancora un modello di riferimento per i cittadini brasiliani del XXI secolo.

In fondo, l'obiezione storica sollevata da un celebre libro di Magda Soares<sup>53</sup> – e riecheggiante altresì nell'articolo succitato di Paulo Coimbra Guedes – a proposito delle modalità di insegnamento della lingua materna praticate dalla scuola brasiliana “democratizzata”, quella, cioè, dagli anni Settanta in poi, susseguente al boom urbano e industriale, concerneva ovviamente non il diritto delle classi popolari di impadronirsi del “dialetto de prestígio” quale indispensabile presupposto di riscatto sociale, ma il dovere, inculcato loro da una scuola elitaria e “contro il popolo”, di rinunciare al proprio “dialetto de classe” come parte integrante di una strategia pedagogica ispirata ad un falso efficientismo. Contrapponendo il funzionale “bidialetalismo” della nuova “escola transformadora” al virtuale monolinguisimo di una società discriminatoria e ingiusta, la studiosa *mineira* non si limitava, quindi, a denunciare le deficienze strutturali del sistema educativo brasiliano, bensì metteva il dito nella piaga di quella secolare e irrisolta “questione della lingua” che ha trovato la sua cassa di risonanza proprio nella didattica scolastica, quantunque, come osservava Rosa Virgínia Mattos e Silva<sup>54</sup>, in direzione purtroppo contraria ai principi sostanziali di una democrazia:

A questão que se coloca, em face disso, é trágica, mas não é difícil de ser posta. A escola brasileira, ainda que pseudodemocratizada, no que diz respeito à língua materna, persegue, no geral, a tradição normatvo-prescritiva. A consequência disso para quem tenha algum verniz de formação linguística é óbvia: muitas variedades chegam à escola e essa persegue ainda um ideal normativo tradicional. A grande maioria cala e tem que deixar a escola para lutar pela sobrevivência quotidiana

---

<sup>53</sup> Mi riferisco ovviamente a *Linguagem e escola. Uma perspectiva social*, ormai un autentico classico degli studi congeneri in Brasile, uscito nel 1986 e da allora costantemente riedito e ristampato. Le citazioni qui di seguito sono tuttavia tratte dall'edizione in mio possesso, che è la diciassettesima, del 2000, sempre per i tipi dell'Editora Ática (SP).

<sup>54</sup> R. V. Mattos e Silva, *Contradições no ensino de português*, São Paulo, Editora Contexto, 1995, p. 33.

e continuará subalterna, na sociedade que se reproduz de geração a geração, deixando o poder e a voz com aqueles que, por herança, já os adquiriram.

Se, però, il fulcro di questa scuola molto poco “cidadã” e, anzi, meramente riproduttrice dello *statu quo* e dei rapporti di forza sociali risiede, appunto, in quel portoghese normativo che, invece di far parlare, ha ridotto al silenzio milioni di brasiliani, impossibilitati o disincentivati ad apprendere e maneggiare con cognizione di causa quella lingua esclusiva ed escludente a cui sono stati esposti invano per anni<sup>55</sup>, perché mai, allora, non si dovrebbero mettere in discussione non le forme di quell’insegnamento, ma i suoi contenuti? Piuttosto che imputare, insomma, a risibili teorie della “deficiência cultural” o, peggio, della “deficiência linguística”<sup>56</sup> gli insuccessi scolastici in portoghese di porzioni rilevantissime di bambini e adolescenti madrelingua, non sarà forse il caso di avanzare qualche dubbio sulla norma di portoghese fatta oggetto di questi inutili sforzi di padroneggiarla? Del resto, tenuto conto che la *norma padrão*, tradizionalmente assunta a obiettivo didattico della formazione linguistica della scuola brasiliana di ogni ordine e grado, si presenta ormai vieppiù come un obiettivo irrealistico anche per gli studenti meno o per nulla socialmente svantaggiati, oltre che per i professori che dovrebbero guidarli alla meta (dalla quale, per inciso, essi stessi sono spesso assai lontani), resta da chiedersi se una normazione del portoghese brasiliano più calibrata sugli usi reali e contemporanei dei parlanti colti, a scapito, dunque, della tradizione letteraria e grammaticale, non possa, al postutto, riacquisire alla causa di una cittadi-

<sup>55</sup> Cfr. E. de Pietri, “O ensino de português no Brasil: as desigualdades da distribuição linguística”, in *Educação em Revista*, v. 34, 2018, p. 10: “Apenas o respeito à variedade linguística do aluno, ou o enriquecimento dessa variedade com a exposição a práticas de letramento e usos formais da linguagem, não tem se mostrado suficiente – como evidenciam pesquisas acadêmicas ou resultados de avaliações de aprendizagem nos sistemas escolares – para que parte importante desses alunos vença o obstáculo que separa seu conhecimento e uso do PPB do conhecimento e uso do PB e às especificidades de sua modalidade escrita”.

<sup>56</sup> “A ideologia da deficiência cultural” e “o mito da deficiência linguística” sono i titoli di due paragrafi di *Linguagem e escola*, nei quali Magda Soares confuta efficacemente i risvolti psicologistici di queste teorie di matrice anglosassone con le quali si tentava di spiegare “o fracasso NA escola” degli alunni brasiliani dei ceti più poveri, anziché “o fracasso DA escola” in Brasile, da intendersi come fallimento di un intero sistema educativo.

nanza effettiva quelle legioni di individui che ne sono portatori appena formalmente.

Il che non significa affatto, si badi bene, proporre come orizzonte normativo, ai fini di una maggiore inclusione sociale, la lingua della maggioranza, al contempo miraggio e spauracchio di ogni discorso congenere, quasi che l'ambito della politica linguistica non potesse sottrarsi a prese di posizione inevitabilmente oltranzistiche, ma che non corrispondono, almeno in questa sede, alle mie intenzioni. Sono infatti perfettamente consapevole che "a norma não é democrática" e che "não é pelo facto de um grande número de falantes a usarem que uma determinada variante se torna norma"<sup>57</sup>. Epperò, se la mia ingenuità non è mai arrivata al punto di pensare il contrario, non ignoro neppure che, a differenza di altri contesti nazionali dove la norma prescrittiva rappresenta "un'esplicitazione della norma sociale, di solito quella della classe istruita"<sup>58</sup>, il contesto brasiliano, per contro, non è solo il prodotto di una norma *a priori*, impiantata artificialmente per impedire alla norma sociale sedimentatasi di riempire quel vuoto<sup>59</sup>, ma anche di un'ormai associata polarizzazione sociolinguistica tra *norma padrão* e *norma popular*<sup>60</sup>, i cui estremi, riconducibili storicamente a sistemi in parte differenziati quale quello del portoghese europeo e quello del portoghese brasiliano, non possono ritenersi propriamente appartenenti ad uno stesso *continuum* (secondo la logica per cui, diciamo, non può essere il medesimo, in Italia, il *continuum* tra varietà dell'italiano e varietà dialettali). Ne consegue

<sup>57</sup> M. H. M. Mateus, E. Cardeira, *Norma e variação*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007, p. 24.

<sup>58</sup> Galli de' Paratesi, *op. cit.*, p. 8.

<sup>59</sup> Cfr. C. A. Faraco, *Norma culta brasileira: desatando alguns nós*, São Paulo, Parábola Editorial, 2008, pp. 78-80.

<sup>60</sup> Come noto, la tesi della polarizzazione sociolinguistica del Brasile è stata formulata a più riprese da Dante Lucchesi e consiste nell'individuazione di "dois grandes subsistemas, também eles heterogêneos e variáveis" definiti "norme" (cfr. "Norma lingüística e realidade social" in M. Bagno, *Linguística da Norma*, cit., p. 76). Lucchesi chiama queste due norme "norma culta" e "norma popular", ma, poiché nella prima fa confluire anche tratti che rimandano di fatto alla "norma padrão", ho dunque preferito qui esplicitare questa polarizzazione adottando, appunto, la categoria di "norma padrão". Tra l'altro, lo stesso Lucchesi, in un lavoro successivo (*Lingua e sociedade partidas. A polarização sociolinguística do Brasil*, São Paulo, Contexto, 2015), ha poi trasformato i due elementi di questa opposizione in tre, aggiungendovi, appunto, proprio la "norma padrão", precedentemente sussunta nel concetto di "norma culta".

che, per quanto la tesi di questa polarizzazione diglossica del portoghese brasiliano si presti nell'attualità ad essere relativizzata, in ragione di un livellamento sociolinguistico indotto dalle mutate condizioni sociali (dalla massiccia scolarizzazione alla diffusione dei mezzi di comunicazione)<sup>61</sup>, non è certo la *norma padrão* a partecipare di tale livellamento, bensì la *norma culta*, cioè la varietà effettivamente parlata (e scritta) da una minoranza "qualificata" di cittadini e che sta, infatti, alla *norma padrão* come la *norma implicita* sta alla *norma esplicita*.

È, perciò, questa varietà di prestigio ma reale – e non la dogmatica ipostasi grammaticale quasi omonima, al secolo *norma curta* (il copyright è di Faraco)<sup>62</sup>, che ne rappresenta la sua malattia senile –, a lasciarsi "contaminare", contaminandole a sua volta, dalle varietà popolari, in quell'osmotico ecosistema che è il portoghese brasiliano contemporaneo, nel quale alto e basso si toccano senza, tuttavia, incontrarsi davvero come parti integranti di un immaginario sociale comune<sup>63</sup>. Quell'immaginario sociale in cui, invece, la *norma padrão* continua ad avere paradossalmente un ruolo da protagonista, nel senso di un bene simbolico primario di cui la vulgata corrente ribadisce acriticamente la necessità di appropriazione per tutti coloro che vogliono garantirsi a pieno titolo lo *status* di cittadini, senza, però, riflettere sul fatto che è stato esattamente quell'ideale astratto di perfezione linguistica, codificato in Portogallo e trapiantato poi *sic et simpliciter* in Brasile, a limitare qui in modo significativo l'accesso ai diritti connessi a quello *status*.

Diventa, pertanto, adesso fondamentale, per la società brasiliana del nuovo millennio, scrollarsi finalmente di dosso quella pesante ipoteca vetero-normativa di base letteraria e grammaticale che grava da oltre

<sup>61</sup> C. A. Faraco, *Norma culta brasileira: desatando alguns nós*, cit., p. 84.

<sup>62</sup> La "norma curta" è così definita da C. A. Faraco (*Ibid.*, p. 92): "Trata-se de um conjunto de preceitos dogmáticos que não encontram respaldo nem nos fatos, nem nos bons instrumentos normativos, mas que sustentam uma nociva cultura do erro e têm impedido um estudo adequado da nossa norma culta/comum/standard".

<sup>63</sup> Cfr. C. A. Faraco, "O Brasil entre a norma curta e a norma culta" in X. C. Lagares, M. Bagno (orgs.), *Políticas da norma e conflitos linguísticos*, São Paulo, Parábola Editorial, 2011, p. 264: "A variação social mexe (e mexe fundo) com o coração dos falantes; ou como dizem outros, fere os ouvidos. Isso porque o imaginário social predominante nos segmentos melhor situados economicamente, mais bem escolarizados, mais letrados identifica a variação linguística (o modo próprio de falar) dos segmentos econômica e socialmente despossuídos como um sinal de ignorância, de inferioridade, de falta de educação e cultura".

un secolo sulla sua lingua e cominciare così a pensare a una relazione linguistica più sana e meno squilibrata tra il potere statale e chi ne è soggetto, a partire giustappunto non da una norma che figuri utopisticamente nel repertorio di tutti, ma che sia perlomeno espressione diretta di quello di alcuni, vale a dire di coloro che al momento sono purtroppo costretti a impararla – e, sovente, pure a insegnarla –, dalle grammatiche, senza peraltro, in entrambi i casi, averne il completo dominio. Non mi sto riferendo, sia chiaro, alla banale semplificazione del linguaggio burocratico, di quell'antilingua, cioè, di calviniana memoria che quasi ovunque si erge ad ostacolo nella comunicazione tra istituzioni e cittadini, bensì ad una norma standard auspicabilmente *a posteriori*, costruita non *in vitro* per tutelare i privilegi di pochi, ma descritta *in vivo* (sulla scorta di una ricchissima bibliografia di studi sul campo) per cercare di garantire i diritti di molti, proponendo loro un modello in cui potersi in fondo riconoscere e non soltanto da conoscere. Una norma, insomma, che cessi di essere una sorta di *commodity* per inconsapevoli consumatori in cerca di una competenza linguistica *prêt-à-porter*, utile magari per il loro inserimento “professionalizzante” nel mondo del lavoro, e si converta piuttosto in un fattore di identificazione tendenziale per quei milioni di parlanti di varietà substandard di portoghese brasiliano che sono stati finora esclusi dall'accesso a questo bene pubblico e che possono forse sperare, in tal modo, di partecipare alla sua gestione. A tal fine, l'osmosi sociolinguistica del Brasile contemporaneo di cui parlavo sopra, capace di far circolare a tutti i livelli forme e costrutti un tempo specifici di determinati segmenti della popolazione, attenuando dunque la loro reciproca estraneità e rendendoli, di conseguenza, familiari ai più, può certamente aiutare, così come, del resto, la scuola, che, sgravata dall'obbligo di trasmettere la “lingua legittima”<sup>64</sup>, distante persino da quella praticata dai membri più autorevoli di quella comunità, potrà assolvere con maggiori *chances* di successo il compito di innalzare la variazione linguistica a valore assoluto di una società plurale, anziché limitarsi a tollerarla<sup>65</sup> in funzione di una superiore unità di quel diasistema.

<sup>64</sup> P. Bourdieu, *La parola e il potere: l'economia degli scambi linguistici*, Napoli, Guida, 1988, p. 15.

<sup>65</sup> Cfr., le indicazioni pedagogiche contenute nelle *Orientações Curriculares Rio de Janeiro* 2013, p. 8: “[...] as variantes linguísticas não são classificadas como certas ou erra-

Naturalmente, non mi illudo che una norma appena più realistica del portoghese brasiliano, ossia l'attuale *norma culta* locale in luogo dell'antiquata e panlusofona *norma padrão*, possa bastare a risolvere i problemi di cittadinanza linguistica di un intero paese. Del resto, questa nuova *norma culta* sarebbe pur sempre appannaggio esclusivo di una ristretta *élite* di cittadini, finendo, quindi, non solo per riprodurre fatalmente quella discriminazione a cui intendeva reagire, ma anche per aggregare ulteriore consenso intorno alla stessa idea di norma e alle sue gerarchizzazioni linguistiche e sociali<sup>66</sup>.

Siamo pratici, però. Quale sarebbe l'alternativa, fatta salva la non certo desiderabile conservazione dell'esistente? Una norma giocata al ribasso per venire incontro alle pur comprensibili e giuste istanze di democratizzazione dell'educazione linguistica nazionale, col rischio, però, di suscitare reazioni di conservatorismo grammaticale perfino peggiore di quello fin qui propugnato? Oppure optare, invece, per una "norma padrão operacional"<sup>67</sup>, un po' meno conservatrice ma misurabile sul terreno concreto degli usi se non altro parzialmente condivisi (o comunque riconosciuti dalla generalità dei parlanti come dotati di qualche prestigio), anziché su quello fideistico di un "terraplattismo pedagogico"<sup>68</sup> che crede ancora che la lingua portoghese si identifichi con le regole elencate nelle grammatiche?

---

das, melhores ou piores, pois constituem sistemas linguísticos eficazes dadas as especificidades das práticas sociais e hábitos culturais das comunidades. Sendo assim, é papel fundamental da escola garantir a todos os seus alunos acesso à variante linguística padrão. Entretanto, é fundamental, também, o respeito à existência das diferentes variantes como prática essencial para o exercício da cidadania".

<sup>66</sup> Cfr. M. Gnerre, *Linguagem, escrita e poder*, 4a ed., São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 28: "Se as pessoas podem ser discriminadas de forma explícita (e não encoberta) com base nas capacidades linguísticas medidas no metro da gramática normativa e da língua padrão, poderia parecer que a difusão da educação em geral e do conhecimento da variedade linguística de maior prestígio em particular é um projeto altamente democrático, que visa a reduzir a distância entre grupos sociais para uma sociedade de 'oportunidades iguais' para todos. Acontece, porém, que este virtual projeto democrático sustenta ao mesmo tempo o processo de constante redefinição de uma norma e de um novo consenso para ela".

<sup>67</sup> La definizione è di S. Rodrigues Vieira e M. D. Lima, "Para uma abordagem da norma no *continuum* fala-escrita" in S. Rodrigues Vieira, M. D. Lima (orgs.), *Variação, gêneros textuais e ensino de Português: da norma culta à norma-padrão*, Rio de Janeiro, Letras UFRJ, 2019, p. 11.

<sup>68</sup> La felicissima espressione è di Alberto Sobrero (cfr. "Educazione linguistica democratica fra realtà e 'negazionismo'" in [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/scuola2/Sobrero.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/scuola2/Sobrero.html) (ultimo accesso 21.07.2021).

Tra l'altro, senza che io debba inventarmi nulla, questo è proprio l'ambizioso progetto che da qualche anno stanno sviluppando alcuni illustri linguisti brasiliani, il cui più autorevole capofila è anche colui che maggiormente si è occupato, in Brasile, delle questioni normative, vale a dire il già citato Carlos Alberto Faraco, che di recente, ritornando un po' sui suoi passi<sup>69</sup>, si è fatto promotore e autore, insieme a Francisco Eduardo Vieira, di un'interessante iniziativa editoriale avente come obiettivo esattamente l'attualizzazione della vecchia *norma padrão*, ad uso, *in primis*, degli studenti universitari<sup>70</sup>. Il senso profondo di questa operazione, che ha cambiato nome, per l'ennesima volta, anche al suo oggetto, chiamato adesso "norma brasileira de referência", consiste appunto nel sistematizzare l'enorme quantità di dati e informazioni che la ricerca linguistica brasiliana ha messo, negli ultimi decenni, a disposizione di tutti sul portoghese parlato e scritto dai propri concittadini, con l'esplicito intento di fornire loro una guida affidabile agli usi consentiti, accettati, preferiti o semplicemente consigliati nella "modalidade escrita formal do português brasileiro contemporâneo"<sup>71</sup>. Parrebbe, a ben vedere, un'altra scelta di prescrittivismismo *ancien régime*, dettata da mai sopite nostalgie di controllo sociale ad opera dei soliti detentori del potere (politico o, come nella fattispecie, culturale non cambia poi molto), se non fosse che, al contrario, stavolta l'aspetto innovativo della proposta – a cui fa altresì da *pendant* quella più operativa portata avanti quasi in parallelo da Sílvia Rodrigues Vieira<sup>72</sup> – coincide con il suo apparente

<sup>69</sup> Cfr. le parole con cui si concludeva il paragrafo presente nel suo volume *Norma culta brasileira*, cit., intitolato emblematicamente "Norma-padrão: precisamos dela?", p. 85: "Não bastaria deixar que as variedades cultas/comuns/standard sejam nossa referência? Ou, em outras palavras, não bastaria deixar que o *normal culto* seja o *normativo* para a fala e para a escrita cultas?". Solo che, come ha ricordato altrove lo stesso Autore, la coscienza linguistica dei parlanti chiede alla norma risposte univoche ai propri dubbi e quindi chiede anche ai linguisti di essere normativi...

<sup>70</sup> Si tratta della serie di volumi che fanno parte della collana "Escrever na Universidade" pubblicata dalla Parábola Editorial di São Paulo (particolarmente rilevante per il nostro discorso è, in attesa del quarto, il terzo volume, uscito nel 2020 e intitolato *Gramática do Período e da Coordenação*).

<sup>71</sup> C.A. Faraco, F. E. Vieira, *Gramática do Período e da Coordenação*, São Paulo, Parábola Editorial, 2020, p. 22.

<sup>72</sup> Oltre al volume in collaborazione con M. Débora Lima, già citato sopra, si segnala, sempre a cura di S. Rodrigues Vieira, il volume *Gramática, variação e ensino: diagnose & propostas pedagógicas*, Rio de Janeiro, Letras UFRJ, 2017.

limite metodologico, ovvero con quell'idea di una norma plurale che, da presunta contraddizione in termini, può piuttosto legittimamente aspirare a incarnare la naturale evoluzione della normatività linguistica all'alba della cittadinanza globale.

Lungi, infatti, dal replicare la logica di quel che si deve o non si deve dire, spostandone soltanto in altezza i parametri di riferimento, questo processo di ristandardizzazione del portoghese brasiliano attualmente in corso, innestato sugli esiti fecondi di un pluriennale dissodamento della sua architettura varietistica, preferisce dunque ampliare, ma senza abbattearli, i confini angusti della "buona lingua", concedendo diritto di cittadinanza (mi sia consentito il facile gioco di parole) a strutture e fenomeni magari anteriormente stigmatizzati per pura inerzia analitica e che ora, invece, grazie ai loro nuovi patrocinatori, si offrono ai parlanti come possibilità perfettamente equivalenti (e, *ergo*, concorrenti) rispetto a quelle tradizionali. È il caso, ad esempio, delle reggenze preposizionali dei verbi – una delle aree critiche e a più alto tasso di instabilità del portoghese brasiliano contemporaneo – le cui rigide liste a risposta unica, presenti in ogni grammatica normativa che si rispetti, sono state integrate da Faraco e Vieira con "innovazioni" risalenti addirittura agli anni Cinquanta del Novecento<sup>73</sup>, quasi a ribadire, qualora ce ne fosse bisogno, che non siamo affatto di fronte a un ideologico lassismo linguistico da basso impero ma a una sobria e ponderata certificazione di quel che ormai è già da tempo avvenuto e di cui sarebbe, perciò, colpevole, oltre che miope, non prendere atto. In ballo ci sono, infatti, sarà d'uopo ricordarlo, diritti sociali e non questioni di galateo comunicativo. Il diritto di essere e di sentirsi uguali, il diritto di avere pari opportunità, il diritto di non essere discriminati, il diritto, fondamentale e sovraordinato a tutti gli altri, di essere riconosciuti, appunto, "como portadores de direitos (cidadãos) e não apenas como simples habitantes de um território (cidadinos)"<sup>74</sup>.

Ebbene, sarà sufficiente qualche aggiustamento nella concezione e nella pratica della lingua comune del popolo brasiliano per garantire

<sup>73</sup> È il caso, per es., del verbo "implicar", che nel portoghese brasiliano contemporaneo è usato, oltre che come transitivo diretto, anche come indiretto (con la preposizione "em"), fenomeno, appunto, già registrato nella *Gramática Normativa da Língua Portuguesa* di Rocha Lima, la cui prima edizione è del 1957.

<sup>74</sup> M. Mondaini, *op. cit.*, p. 81.

tutto questo? La risposta, *ça va sans dire*, non può che essere negativa, ma la domanda retorica ha comunque senso se pensiamo alle legittime preoccupazioni che imprese siffatte tendono inevitabilmente a suscitare nei colleghi da sempre più meritoriamente impegnati nella lotta alle disuguaglianze sociali, di cui la lingua è purtroppo uno specchio fedele:

Se a educação linguística lida com *valores*, cabe então perguntar que valores – teóricos, sociais, culturais, políticos, ideológicos, enfim – servirão de esteio para a formulação de uma norma de referência e de uma gramática de referência para o português brasileiro culto contemporâneo. Esperemos que não sejam os mesmos valores que têm contribuído há séculos para a formação de uma das sociedades mais desiguais, injustas, autoritárias e violentas do planeta – de fato, mais do que esperar, temos que lutar para que não seja assim<sup>75</sup>.

Per quanto mi riguarda, essendo io assai sensibile al tema dei valori latamente declinato, non posso evidentemente che raccogliere e fare mia questa preoccupazione di Marcos Bagno, così come il suo invito a non abbassare la guardia e ad adoperarci tutti perché il passato non si ripeta. Resta, però, il fatto che se vogliamo sul serio cominciare a decolonizzare e democratizzare l'immaginario linguistico del Brasile, come preludio ad una lingua – il portoghese brasiliano – autenticamente partecipata e che sappia essere sempre di più espressione dei suoi cittadini, da qualche parte, prima o poi, bisognerà pur cominciare e francamente il modello testé prospettato, non del tutto indifferente a quei valori e a quegli ideali di partecipazione, mi pare già un buon inizio.

---

<sup>75</sup>M. Bagno, "Critérios e valores para uma norma brasileira de referência" in *Verbum*, v. 9, n. 3, 2020, pp. 19-20.





VINCENZO ARSILLO  
Università di Napoli L'Orientale  
varsillo@unior.it

## LO SPECCHIO DEL SILENZIO. LA STORIA COME *ESSAI* IN JOSÉ CARDOSO PIRES\*

### Riassunto

Il rapporto tra scrittura e censura, tra storia e interdizione, è centrale nell'opera del grande scrittore portoghese José Cardoso Pires (1925-1998). In questo piccolo contributo si analizza la corrispondenza creativa tra scrittura finzionale e scrittura saggistica.

### Abstract

The relationship between writing and censorship, between history and interdiction, is central to the work of the great Portuguese writer José Cardoso Pires (1925-1998). This small contribution analyzes the creative correspondence between fictional writing and essay writing.

Specchi e silenzi. Come, in quale modo descrivere due immensi universi letterari, eminentemente novecenteschi, come gli specchi ed il silenzio? E come possono questi due irriducibili universi paradossalmente convivere? L'opera, il *corpus* di José Cardoso Pires offre una esemplare "occasione" per analizzare il possibile rapporto binomiale tra questi due elementi universali; l'analisi, però, si soffermerà specificamente su José Cardoso Pires saggista, sulla importanza della sua opera saggistica e sulla figura dello scrittore in quanto saggista, dello scrittore *come* saggista, il quale, alla coscienza ed alla conoscenza critica del testo, unisce la dimensione creaturale dello sguardo come narrazione, dell'essere mezzo e fine, come soggetto, della propria scrittura, dell'atto di scrivere. Non, naturalmente, una solipsistica visione autoreferenziale, ma un vedere-narrare se stessi attraverso lo spettro fenomenico-visivo del mondo e della storia come unione infinita di interiorità ed esteriorità, di creazione e rivelazione, di tempo vissuto e tempo immaginato, di spazio immaginato e spazio vissuto<sup>1</sup>.

---

\* NB: Il testo è stato già pubblicato precedentemente (*Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, 2004) e viene qui riproposto nella stessa forma.

<sup>1</sup> "Con gli enigmi le opere d'arte condividono la ambivalenza di determinatezza ed indeterminatezza. Esse sono punti interrogativi e nemmeno tramite la sintesi di-

Il mare del silenzio: è questo il grande oggetto-spazio su cui gravita e che infinitamente costruisce e indaga la scrittura di Cardoso Pires, con la visione dello scrittore, del narratore come navigante (potremmo definirlo "narravigante"). E, comunque, sempre navigante di terra. La sua scrittura è una indagine, una esplorazione e, per una paradossale forma di contrappasso o di vivo ossimoro, una costruzione del silenzio.

Costruzione paradossale, ovviamente, poiché ogni parola sottrae una voce al silenzio, ma al contempo lo fa, in certo modo, "risuonare", lo rende vivo e tangibile, apparizione fuggevole e fantasmatica, ma misteriosamente – "semel et semper", per un momento e per sempre – presente. Ecco perché, in un altro testo dedicato a *O delfim*, avevo proposto una lettura del silenzio come tempo<sup>2</sup>. Lì, un tempo finzionale e narrativo, storico in ogni prospettiva, interna ed esterna, un tempo storico, potremmo dire, totale, *assoluto*: proto-storico, meta-storico, *Ur*-storico ed oltre; ma che, ripetiamo, nello spazio della "fanzionalità" romanzesca, può trovare ogni libertà espressiva, anche se questa libertà, come spesso accade in Cardoso Pires, è la coscienza di una condanna.

Ma quando il testo cardoseano è legato alla contingenza temporale, quando, cioè, il testo si iscrive in una condizione di "storia relativa", quando si iscrive nella contingenza degli accadimenti, quale la sua specificità, quale la cifra stilistica, la sua "tonalità" ermeneutica<sup>3</sup>?

---

vengono univoche. Tuttavia la loro figura è così precisa che prescrive di oltrepassare il punto nel quale l'opera d'arte si interrompe. Come negli enigmi, la risposta viene taciuta ed estorta con la struttura. A ciò serve la logica immanente, l'elemento legalitario nell'opera, e questa è la teodicea del concetto di fine nell'arte. Il fine dell'opera d'arte è la determinatezza dell'indeterminato. Le opere sono il sé consone allo scopo, e senza scopo positivo al di là della loro complessione; ma il loro carattere finalistico si legittima quale figura della risposta dell'enigma. Tramite l'organizzazione le opere divengono più di quel che sono. [...] Solo come scrittura le opere d'arte sono linguaggio. Se nessuna opera è mai giudizio, qualsiasi opera racchiude in sé momenti che derivano dal giudizio: giusto e sbagliato, vero e falso. Ma la risposta taciuta e determinata delle opere d'arte non si manifesta all'interpretazione d'un colpo, come nuova immediatezza, bensì solo passando attraverso tutte le mediazioni, quella della disciplina delle opere come del pensiero, della filosofia. Il carattere di enigma sopravvive all'interpretazione che ottiene la risposta" (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 211).

<sup>2</sup> V. Arsillo, *A fantasmagoria do silêncio como tempo: O delfim entre unidade e multiplicidade*, in M. L. Lepecki (org.), *José Cardoso Pires. Uma vírgula na paisagem*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 189-203.

<sup>3</sup> Due gli elementi principali caratterizzanti l'opera cardoseana, come evidenzia Carlos Reis: la "imaginação transfiguradora" e il "contemporâneo, que é de forma marcante, o tempo privilegiado pelas ficções de Cardoso Pires" (C. Reis, *José Cardoso Pires, A cavalo no diabo, aproximações e derivações*, *Ibid.*, p. 10 e p. 12).

La narrazione saggistica in Cardoso Pires – posto che la forma-saggio o la trattazione saggistica sono già parte integrante del testo cardosiano (si pensi, ad esempio, alla mescolanza dei generi in *O delfim*) – quale dialogo, dunque, intrattiene con la narrazione finzionale? Come si nota, ho parlato di “narrazione saggistica” e non di “scrittura” o “forma” saggistica<sup>4</sup>, rivelando, e anticipando in parte, le mie conclusioni. Ma, procedendo per gradi, prenderemo in esame, come esempio, un saggio esemplare, in questa prospettiva: “Técnica do golpe de censura”, uno dei testi di maggiore originalità e complessità di *E agora, José*, raccolta di saggi pubblicata nel 1977<sup>5</sup>.

“Técnica do golpe de censura” è un testo che in origine appare simultaneamente nel primo numero della rivista londinese *Index* ed in *Esprit*, a Parigi, nel settembre del 1971, e che, nella pubblicazione in volume, si arricchisce di un significativo “Post-Scriptum em liberdade”, dell’aprile 1976<sup>6</sup>, con un movimento che segue quella che, in altro luogo, era stata definita “impiedosa curva da História na sua velocidade e nas suas oscilações”<sup>7</sup>.

Altro elemento importante: questo saggio compone con un altro testo fondamentale, “Memória descritiva”<sup>8</sup> (una sorta di auto-analisi dedicata a *O delfim*), una sezione definita “Visita à oficina. O texto e o pre-texto”. Ecco, la prima particolarità, esterna e formale, di “Técnica do golpe de censura” consiste proprio nell’essere non solo un “pre-testo”, ma anche un “post-testo”: tornare su uno scritto del passato (o, come

<sup>4</sup> A tale proposito, riprendendo il concetto adorniano della forma-saggio, Maria Lúcia Lepecki nota acutamente: «O ensaio não produz “cientificamente” nem cria “artisticamente”. É assim, espaço intermédio, lugar do permanente duelo entre imaginação e documentação» (M. L. Lepecki, *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes, 1977, p. 161). E precedentemente aveva sottolineato un aspetto fondamentale, che sarà bene estendere in forma totale alla produzione saggistica: «a obra de Cardoso Pires cria o facto histórico [...] como pressuposto e resultado da procura» (*Ibid.*, p. 43).

<sup>5</sup> J. Cardoso Pires, *E agora José*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 197-262; d’ora in avanti questo libro verrà sempre indicato come *EAJ*, seguito da numero di pagina.

<sup>6</sup> Questa la nota premiale: «“Técnica do Golpe de Censura” apareceu simultaneamente no n.º 1 da revista londrina *Index* e em *Esprit*, Paris, set.º 1972. Alfonso C. Comín utilizou posteriormente uma parte substancial deste trabalho na análise que apresentou em *Cuadernos para El Diálogo*, Madrid, dez.º 1972, no número extraordinário dedicado à sociologia do livro. Ainda nesse ano, o jornal *Die Zeit* publicou uma síntese do texto, no seu suplemento de 1 de dez.º Ao ser agora apresentado pela primeira vez em Portugal, o texto original vem acrescido de um “Post-Scriptum” e de algumas anotações, devidamente referenciadas, que resultam da matéria tornada pública após o 25 de Abril» (*EAJ*, p. 198).

<sup>7</sup> J. Cardoso Pires, *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas*, Lisboa, Dom Quixote e Círculo de leitores, 1989, p. 20.

<sup>8</sup> *EAJ*, pp. 137-195.

annota lo stesso Cardoso Pires, “Repensar num tempo segundo”<sup>9</sup>, è quasi una forma di “palinsesto”, di creare se stessi come “palinsesto”. E riflettersi, specchiarsi attraverso la scrittura in un testo passato è una forma di memoria futura, un ritorno per partire ancora una volta, un inesausto cercare il filo, il “mythos”, o la linea profonda e quasi invisibile, ma saldissima, che lega scrittura e vita, memoria e speranza, infine, un’immagine ed il suo silenzio<sup>10</sup>.

La dedica del saggio, ironica soglia tra la fine del silenzio ed il principio del discorso, narra, con il garbo e la levità tipiche di Cardoso Pires, la “occasione”, la montaliana occasione dello scritto: “Dedico estas reflexões a un cidadão sem letras, Simplício Barreto Magro, veterinário e governador fascista, o qual, proibindo-me, me obrigou a falar de liberdade na área do seu cacicado”<sup>11</sup>. Partire, dunque, dalla censura come occasione, dal silenzio dell’ordine conformato, per riflettere attraverso la parola, attraverso il discorso, il “logos”, sulla libertà<sup>12</sup>, senza allontanarsi simbolicamente, poiché fisicamente, dallo spazio imposto, dal luogo perversamente naturale in cui deve essere circoscritta ogni

<sup>9</sup> *EAJ*, p. 143.

<sup>10</sup> “L’immagine, secondo l’analisi comune, è dopo l’oggetto: essa ne è il seguito; noi vediamo, poi immaginiamo. Dopo l’oggetto verrebbe l’immagine. “Dopo” significa che bisogna anzitutto che la cosa si allontani per lasciarsi riprendere. Ma questo allontanamento non è il semplice cambiamento di posto di un mobile che resterebbe, tuttavia, lo stesso. L’allontanamento è qui nel cuore della cosa. La cosa era là, l’afferravamo nel movimento vivo di una azione comprensiva, – e, divenuta immagine, istantaneamente eccola divenuta l’inafferrabile, l’inattuale, l’impassibile, non la stessa cosa allontanata, ma questa cosa come allontanamento, la presenza nella sua assenza, l’afferrabile perché inafferrabile, che appare in quanto sparita, il ritorno di ciò che non ritorna, il cuore estraneo del lontano come vita e cuore unico della cosa” (M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 223).

<sup>11</sup> *EAJ*, p. 199.

<sup>12</sup> “Se si tratta quindi, malgrado tutto, di una *poiesis*, nel senso questa volta di un “far giungere all’essere”, si tratta di una *poiesis* che comunque non fa giungere all’essere dell’essenza (il piano, se si vuole), bensì all’essere dell’esistenza. Occorre pensare in questo caso una *poiesis* che sia, in sé, una *praxis*. [...] L’esistenza del fondare è sul limite. Ciò che è fondato *esiste* (non è soltanto progettato, è subito gettato nell’esistenza, in quanto fondato) ed esiste come esistenza del limite, vale a dire come *superamento di sé* (superamento e affrancamento, gesti di liberazione), un superamento che è la struttura stessa del limite. La fondazione è l’esperienza della trascendenza finita: la finitezza, come tale, senza uscire dalla propria non-essenza, decide o si decide per l’esistenza, essendone al tempo stesso il fondamento. L’esperienza è data in questo caso dal fatto di essere condotti su quell’estremità in cui non c’è nulla che non sia dovuto a una decisione, non c’è nulla che non *sia* una decisione. È la decisione che produce, se vogliamo, quel che fonda (la libertà) e quel che è fondato (l’esistenza)” (J.-L. Nancy, *L’esperienza della libertà*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 88-89).

singola esistenza in uno “stato di censura”. Potremmo dire che qui il processo ironico è un distanziamento che prelude ad una approssimazione; così, infatti, si apre il testo:

Portugal, com 420 anos de Censura em cinco séculos de imprensa, representa uma experiência cultural à taxa de repressão de 84%. Ao longo de gerações e gerações, através de monarquias e impérios; de inquisições, ditaduras; arrastando silêncios, arrastando exílios, uma lenta procissão de mártires desfilou por esse incalculável *corpus* de naufrágio que são os milhares de quilómetros de textos lançados às fogueiras e aos arquivos. Todo esse percurso tem a grandeza de uma resistência que se tornou histórica e dia a dia renova-se com ardis e exemplos de insubmissão. Mas, dia a dia também, a Censura foi-se instituindo como uma tradição repressiva, cada vez mais apurada, que no regime de Salazar acabou por atingir uma coerência técnica bem definida. «*Ce petit dictateur dont le nom m'échappe*» (classificação de Bernanos) empenhou-se em fazer da Censura uma sintaxe do pensamento colectivo, uma autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas a controlar mas a criar formas de mentalidade adaptadas ao Poder<sup>13</sup>.

Questo ampio passo proemiale illustra esemplarmente i caratteri della costruzione, della tessitura testuale dello stile saggistico cardosiano: la precisione del dato storico si intreccia alla continuità apocalittica della visione – di una apocalissi della ragione, naturalmente –; la prospettiva citazionale esolinguistica si riflette nella identificazione, quasi microscopica, del processo di pervasività del meccanismo del potere, quello che Foucault definì “la microfisica del potere”.

Ma, forse, l'elemento di maggior rilievo è costituito dalla capacità di leggere e rappresentare, cioè narrare, l'uno attraverso l'altro, i due elementi, i due soggetti che qui si confrontano, la loro necessaria specularità<sup>14</sup>: l'individuo ed il potere, o meglio lo spazio dell'espressione individuale ed il suo valore e riconoscimento, cioè la libertà, e quello del meccanismo di germinazione, attuazione e mantenimento della struttu-

<sup>13</sup> *EAJ*, pp. 199-200.

<sup>14</sup> “Vale la pena accordare un'attenzione distinta alla dimensione propriamente retorica del discorso della storia, a onta dell'intreccio delle figure che dipendono da questo ambito con le strutture narrative. Attingiamo qui a una tradizione che risale a Vico e alla sua duplice eredità: sul piano della descrizione delle figure del pensiero e del discorso, chiamate tropi – principalmente la metafora, la metonimia, la sineddoche e l'ironia – e su quello della difesa a favore dei modi di argomentazione che la retorica contrappone alle pretese egemoniche della logica” (P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 355).

ra di controllo e di alterazione della percezione e della espressione di tale spazio e tale facoltà. Due logiche si rispecchiano, drammaticamente: quella della oppressione, che si radicalizza come soppressione, e quella della espressione, una logica totalmente centripeta contro una costituzionalmente centrifuga. Si noti, inoltre, come l'attenzione dello scrittore si soffermi proprio sul processo che conduce la censura a divenire "una sintassi del pensiero collettivo", un processo, cioè, che si cerca di definire ed indagare come un *discorso*, attraverso i suoi strumenti e le sue regole, cioè attraverso la sua sintassi<sup>15</sup>. "... e o que conta é a leitura nas entrelinhas da frase censurada"<sup>16</sup>, scrive Cardoso Pires in un paragrafo di "Memória descritiva", dall'emblematico titolo di "Cada qual a sua verdade ou o silêncio corrompido": relativizzare la verità nella corruzione del silenzio, vedere quello che sta *tra*, ciò che vive tra il dire e il non-dire o non-poter-dire, tra parola e silenzio, come tra soggetto e testo, tra individuo ed immagine riflessa<sup>17</sup>.

L'indagine storica e la costruzione della trama epistemologica avviene sempre secondo uno schema derivante dalla logica alfabetica della conoscenza, un processo di descrizione e nominazione, che sia anche auto-coscienza ed "alfabetizzazione": un esame alfabetico, cioè, delle possibilità infinite del reale. Ad esso si lega il senso di analisi *anatomica* della scrittura cardoseana, la visione, in certo modo, microscopica dell'oggetto, nelle sue evidenze ed oscurità. Ed, allo stesso tempo, la dimensione di rappresentazione *araldica*, di genealogia della immagine<sup>18</sup>,

<sup>15</sup> Fondamentale è il rapporto che si istituisce tra rappresentazione e retorica/rappresentazione e narrazione: cfr. "Essere-*"nel"*-tempo e la dialettica della memoria e della storia", *Ibid.*, p. 547 sgg.

<sup>16</sup> *EAJ*, p. 69.

<sup>17</sup> "Negli ultimi decenni il rapporto tra storia, memoria e oblio è stato discusso molto più intensamente di quanto lo fosse stato in passato. I motivi, è stato detto da più parti sono molteplici: l'imminente scomparsa fisica dell'ultima generazione dello sterminio degli ebrei d'Europa; l'emergere di vecchi e nuovi nazionalismi in Africa, in Asia e in Europa; la crescente insoddisfazione nei confronti di un atteggiamento aridamente scientifico nei confronti della storia, e così via. Tutto ciò è innegabile, e di per sé giustifica il tentativo d'inserire la memoria in una visione storiografica meno ristretta di quella corrente. Ma memoria e storiografia non sono necessariamente convergenti. Qui vorrei sottolineare un tema diverso, anzi opposto: l'irriducibilità della memoria alla storia" (C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 172).

<sup>18</sup> "È però sufficiente determinare le immagini per mezzo di una proprietà ontologica unilaterale? Bisogna per forza scegliere tra la polarità dell'essere e quella del nulla, o non è che l'immagine, doppia per natura, pretenda proprio per questo che le venga attribuita una posizione mista, mediana, e reclami contestualmente un discorso paradossale, antinomico, fondato sulla congiunzione degli opposti e non sulla loro disgiunzione bipolare? Insomma, è possibile tenere in piedi un discorso sull'immagine quale presentazione sen-

tipica della riflessione intellettuale e narrativa dell'autore – si ricordi, ad esempio, un suo altro, fondamentale testo saggistico, già citato, *Cartilha do marialva* (1960), dove ricorrono i due elementi dell'"alfabeto" e quello, ormai cardoseano per antonomasia, del "marialva"<sup>19</sup>.

La struttura, così, ed il suo meccanismo, la sua sintassi, si rivelano per gradi: alla base del processo censorio sta la costituzione di ciò che viene definito "O Estado de mentira": "Actuando por eliminação da verdade, toda a censura impõe a mentira por omissão"<sup>20</sup>. Si noti che è estremamente preciso, e sempre tristemente ripetuto, il meccanismo di radicamento, il quale si compie, più che per un atto commesso, attraverso un'azione non compiuta, attraverso una omissione, la infinita catena della menzogna per omissione (e la condizione censoria, infatti, potrebbe essere definita come un infinito *omissis*).

Questo meccanismo crea una sorta di autoassoluzione ed autogiustificazione dello stato di interdizione, che conduce alla perversa forma della *non esplicitazione* dell'atto censorio: la censura non va giustificata, essa è semplicemente, poiché ragione sufficiente a se stessa. La censura diviene così un male necessario, una possibilità più che una limitazione, come viene ricordato in un passo di un discorso alla Assembleia Nacional, da un deputato fascista, Aguiar e Silva, nel luglio del 1971, che si rifà all'*Elogio della censura* di Paul Morand:

Se, através dos tempos, o regime da censura teve inconvenientes nem por isso deverá ser esquecido o reverso da medalha, que é o de ter constituído para os escritores um dos "requintados constrangimentos" de que falava Paul Valéry [...]. Acrescentava, em língua primorosa, que a censura obrigou o escritor a fazer da sua pena uma arma de subtilidade, de acutilante subtilidade. Por outro lado, sob o ângulo do leitor, obrigou-o a ler com atenção, forçando-o a ler nas entrelinhas, nas meias palavras, a esforçar-se por apreender aquilo que o escritor quis mas não pôde dizer à vontade<sup>21</sup>.

---

sibile indiretta di qualcosa che non necessiti contemporaneamente delle categorie dell'essere e del nulla, del pieno e del vuoto, della presenza e dell'assenza?" (J.-J. Wunemberger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 255).

<sup>19</sup> «Non volevo individuare un falso, ma mostrare che *l'hors-texte*, ciò che è fuori dal testo, è anche *dentro* il testo, si annida tra le sue pieghe: bisogna scoprirlo e farlo parlare. [...] Per "spazzolare la storia contropelo" (*die Geschichte gegen den Strich zu bürsten*) come esortava a fare Walter Benjamin, bisogna imparare a leggere le testimonianze contropelo, contro le intenzioni di chi le ha prodotte. Solo in questo modo sarà possibile tener conto sia dei rapporti di forza sia di ciò che è ad essi irriducibile» (C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2001<sup>2</sup>, pp. 46-47).

<sup>20</sup> *EAJ*, p. 201.

<sup>21</sup> *EAJ*, p. 202.

Esistono, poi, alcuni gradi e passaggi intermedi, attraverso i quali la “retorica del silenzio” si radica al livello inconsciamente normativo e relazionale degli individui, per mezzo di quello che Cardoso Pires definisce il “principio di irresponsabilizzazione”, nei tre livelli, giuridico morale professionale, e che trasforma la censura, con la sua “diálética sinuosa e contraditória<sup>22</sup>” da atto esterno e subito, in una sorta di sentimento cupamente anteriore, di condizio- ne *previa*: la autocensura<sup>23</sup>. Tra individuo e macchina del potere si stabiliscono perfino, nella alienazione di ogni rapporto, paradossali contingenze di “personalizzazione” della censura<sup>24</sup>, tanto negative quanto, più raramente, positive, causate da un perverso sentimento (o meccanismo) parallelo tra censurato e censura<sup>25</sup> e legate soprattutto alla interrelazione di forme di “censure parallele”: “Na máquina totalitária, sem independência entre os poderes, os braços da repressão trabalham em compromisso contínuo”<sup>26</sup>.

In questo processo, che, ricordiamolo, è un movimento *ad infinitum*, si opera e si attua un sottile principio di demarcazione di ogni elemento della vita relazionale, rovesciando la logica positiva<sup>27</sup>; questo è particolarmente evidente nel caso delle pubblicazioni scritte, giornalistiche o, ancor più, letterarie: il sistema di controllo e condizionamento delle attività legate alla parola avviene attraverso la parola stessa, con un vero e proprio “disseccamento analitico” dei testi esaminati. Per paradosso, il testo veniva censurato non solo dall’aereo segno del “lapis blu”, ma anche dalla “pertinacia” e sospetta acribia del letteratissimo censore. Così, ogni logica viene ulteriormente rovesciata ed il principio fondante diverrà quello di “salvar os mortos e enterrar os vivos”<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> *EAJ*, p. 207.

<sup>23</sup> *EAJ*, p. 211.

<sup>24</sup> *EAJ*, p. 218.

<sup>25</sup> *EAJ*, p. 222.

<sup>26</sup> *EAJ*, p. 220.

<sup>27</sup> «L’inquietante estraneità della storia: *Unheimlichkeit* è il nome dato da Freud al penoso sentimento, che viene provato in occasione di sogni che ruotano attorno al tema dell’accecamento, della decapitazione, della castrazione. È il termine che è stato felicemente tradotto con “*inquiétante étrangeté*”, “estraneità” (inglese *uncanny*). La adotto nel momento di elevare un’ultima volta la testimonianza al rango di ponderazione esistenziale delle poste in gioco teoriche già messe in campo al di sotto dei titoli successivi di “la morte in storia” [...], di “la dialettica della storicità e della storiografia” [...] e di “la dialettica della memoria e della storia”» (P. Ricoeur, *La memoria,...*, cit., p. 562).

<sup>28</sup> *EAJ*, p. 232.

Ma, ovviamente, la radicalizzazione del controllo diviene sempre più capillare e sfaccettata, concreto ordigno che si autoalimenta; annota Cardoso Pires:

À frente do “Gabinete Fantasma”, a acção da Censura inflectiu directamente sobre o autor e não sobre o texto; entrou no detalhe individual e na provocação psicológica, ensaiando reacções, impondo quarentenas inesperadas e de duração imprevisível. No decorrer desse período o escritor em observação sabia-se apagado dos noticiários literários ou da simples citação do nome em qualquer jornal. À crítica que lhe fosse des-favorável esta censura especial, esta *Kulturpolizei* oferecia trânsito livre, à outra desviava-a para os arquivos do silêncio; inversamente, em relação ao literato de confiança ou ao dito “independente” permitia o elogio e cortava a interpretação negativa. Assim, dicotomizando, silenciando, distorcendo, a Censura impunha o *seu* perfil do escritor e redigia, ela também, uma versão apócrifa da Literatura Portuguesa<sup>29</sup>.

Sigillo ironico e periodizzante, che sarà anche la cifra del “poscritto”, marcato da una preoccupata coscienza della metamorfica capacità di adattamento delle forme di potere coercitivo, dirette ed occulte. Il “silenzio chiuso”, silenzio diviso, non con-diviso, diviene lo spettro da cui è impossibile liberarsi, dal quale far nascere ragioni e coscienza.

Sebbene in José Cardoso Pires sia sempre fortissima la dimensione della corporeità delle cose, delle azioni e dei gesti come fatti, *evidenze*, di senso misterioso, forse, ma concretissime, tangibilissime, totemiche nella loro fisica presenza<sup>30</sup>, il silenzio rimane il fantasma ineludibile: il corpo<sup>31</sup> immateriale e fisicissimo dell’atto-sentimento censorio pervade

<sup>29</sup> *EAJ*, p. 234.

<sup>30</sup> «Parlare di trascorso non significa solamente vedere nel passato ciò che sfugge alla nostra presa, ciò su cui non possiamo più agire, ma significa anche voler dire che l’oggetto del ricordo reca indelebile la marca della perdita. L’oggetto del passato in quanto trascorso è un oggetto (d’amore, d’odio) perduto: l’idea di perdita è, da questo punto di vista, criterio decisivo della passività. Se è così, il non-poter agire sul passato non è che un corollario della perdita, attraverso il *loslassen*, sulla via dell’interiorizzazione della perdita. Con ciò voglio dire che l’atto di porre il “reale al passato” (per riprendere un’espressione di Sartre), dunque come “essente stato”, passa attraverso la prova della perdita e quindi attraverso il non-esseri: solo a condizione della separazione la distanza diviene significativa e si pone l’“essente stato”. L’enigma di questa dualità, del non-esser-più e dell’“essente stato” non ci lascerà» (P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 11).

<sup>31</sup> “Il corpo: superficie d’iscrizione degli eventi (laddove il linguaggio li distingue e le idee li dissolvono), luogo di dissociazione dell’Io (al quale cerca di prestare la chimera di un’unità sostanziale), volume in perpetuo sgretolamento. La genealogia, come analisi della provenienza, è dunque all’articolazione del corpo e della storia: deve mostrare il

di sé il tempo, anche al di là del proprio tempo. E, forse, la etica della narrazione saggistica dell'autore è una possibile risposta a questa irriducibile e dolorosa aporia<sup>32</sup>.

Il saggio cardoseano riprende in parte la tradizione montaigniana, quella della *humanitas* e della esemplarità di ogni esistenza<sup>33</sup>, nella sua accezione più antica e profonda, forse, quella, cioè, espressa nel celebre passo terenziano: «Homo sum, et humani nihil a me alienum puto». Il testo saggistico, la “narrazione saggistica” di Cardoso Pires esprime ed incarna, riunendoli, i due elementi fondanti dello spirito moderno, quello umanistico e quello illuministico. Cardoso Pires è, potremmo dire, un “umanista-illuminista” e, forse, la sua rivoluzionarietà come saggista risiede proprio nella strenua fedeltà ad una idea classica dell'universo saggistico, alla etica necessità di leggere il mondo e la realtà *attraverso* l'unico strumento totalmente, dolorosamente umano: la ragione. Ed es-

---

corpo tutto impresso di storia, e la storia che devasta il corpo” (M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Idem, *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001, p. 50).

<sup>32</sup> “È fuor di dubbio che la necessità di distinguere l'apparenza dalla realtà è sorta da certe difficoltà, da certe incompatibilità tra apparenze; queste non potevano più esser considerate tutte espressioni della realtà, se si parte dall'ipotesi che tutti gli aspetti della realtà sono fra di loro compatibili. Il bastone, tuffato in parte nell'acqua, sembra piegato quando lo si guarda, e diritto quando lo si tocca, ma in *realtà* non può essere simultaneamente piegato e diritto. Mentre le apparenze possono opporsi fra di loro, il reale è coerente: la sua elaborazione avrà l'effetto di dissociare, fra le apparenze, quelle che sono ingannevoli da quelle che corrispondono al reale. Questa prima constatazione fa immediatamente risaltare il carattere equivoco, il significato e il valore indeciso dell'apparenza: può avvenire che l'apparenza sia conforme all'oggetto, si confonda con esso, ma può anche avvenire che essa ci induca in errore nei suoi riguardi. Finché non abbiamo ragione di dubitarne, l'apparenza è solo l'aspetto sotto il quale di presenta l'oggetto, e si intende, per apparenza, la manifestazione del reale. Solo quando le apparenze, in quanto incompatibili, non possono esser accettate tutte insieme, si attua, grazie alla distinzione fra apparenze ingannevoli e non ingannevoli, una dissociazione che dà luogo alla coppia 'apparenza-realtà', ogni termine della quale rinvia all'altro in un modo che dobbiamo esaminare più da vicino” (C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 437-438).

<sup>33</sup> “Alienazione significa trovarsi lontano dalla propria essenza, trovarsi *altrove*. Questa lontananza è stata segnalata dal marxismo e della psicoanalisi in due direzioni in due direzioni differenti che oggi tendono a intrecciarsi come due aspetti di quella stessa condizione che è il non-essere-presso-di-sé. [...] La parola *existentia*, che per l'esistenzialismo definisce l'essenza dell'uomo, allude a un *exodus*, a un *exitus*. Si tratta di *uscire* dalla concezione che comprende l'uomo come mero manipolatore di cose in vista della sua sussistenza. La direzione dell'*humanitas* espressa dall'*exitus*, e compresa nell'*ex* di *existentia*, può essere seguita solo se l'essenza dell'uomo non sarà più pensata come ospitata dall'*animalitas*, ma come ospitata dall'essere” (U. Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 15-16).

sere fedeli a questa necessità fino a farla divenire una forma di libertà o, meglio, la forma della libertà<sup>34</sup>.

E, dunque, riprendendo la domanda iniziale, tra il muto sguardo degli specchi, tra lo specchio della pagina, ed il silenzio della storia, può esistere un improvviso riconoscersi? “Fumar ao espelho, solidão dobrada. É um pensar em pleonasma de si próprio, um fechar-se cara a cara contra os frios que se tecem lá fora. Há nisto um certo fumo de crueldade, eu diria que de angústia comprazida”<sup>35</sup>. È l’apertura dell’ultimo ed eponimo saggio della raccolta di Cardoso Pires, che muove da un famoso testo del poeta brasiliano Carlos Drummond de Andrade; “*Acta est fabula*, se assim me posso exprimir. É este o homem que te contempla, José. Que te fuma. Que te duvida”<sup>36</sup>. In quello specchio, allora, appare e si riflette la propria immagine<sup>37</sup>, il sé, l’eteronimo più prossimo, forse, l’unico evidente, seppure dell’evidenza illusoria degli specchi. La propria immagine riflessa, immagine su cui riflettere con cuore e ragione, è la distanza tra soggetto ed “eidolon”, e su quella distanza si dispiega il lavoro del raziocinio narrativo, o meglio, *quella distanza è il pensiero narrativo* (atteggiamento, forse, non estraneo al concetto del “pensar letterariamente” dello scrittore spagnolo Javier Marías)<sup>38</sup>. Car-

<sup>34</sup> “7. Eppure oggi, a questo punto del mio libro, non riesco a intravedere dove questo possa portarmi: se potrà condurmi su una soglia, un confine che conceda uno sguardo ulteriore, oppure se si arenerà su una dichiarazione di indicibilità. Ho un’immagine davanti a me: la figura del gelo diabolico del *Doctor Faustus* di Thomas Mann che trascina l’affermazione estrema di Bataille sulla contiguità della scrittura con il male, *La letteratura e il male*, in un luogo ancora più estremo: la letteratura è il male. Scrivere è male? Perché allora scrivo? Oppure: dare parola al male, renderlo percepibile in una forma, anche se questa diventa uno specchio che lo riflette, o un velo che lo fa trasparire, non è comunque un bene?

<sup>35</sup> *EAJ*, p. 329.

<sup>36</sup> *EAJ*, p. 333.

<sup>37</sup> “Nasce l’Io nella sua *identità* come differenza interna dell’*ipseità* da cui si distingue, e ciò vuol dire che prima di un esodo dal mondo, l’e-sistenza è un esodo da sé. È l’*autós* greco che afferma la sua *autonomia*, il suo esser legge (*nómos*) a se stesso (*autós*). Ma questa autonomia apre subito un conflitto tra ciò che l’Io è e ciò che non è, tra l’*Io* e l’*altro dall’Io*. Non c’è infatti *autós* se non in relazione a un *héteros*, perché senza l’altro non c’è Io che possa affermare se stesso. Prima degli ‘altri’ che sono fuori di noi, l’altro ci abita intimamente, come ciò che l’Io non è, perché da lui si è separato. L’*esteriorità* è già dentro di noi, perciò la possiamo proiettare ‘fuori’, sugli ‘altri’ (U. Galimberti, *La terra senza il male*. Jung: *dall’inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 2003<sup>2</sup>, pp. 196-197)

<sup>38</sup> «No se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario, sino de un *pensar literariamente* sobre cualquier asunto, y es este un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones” (J. Marías, *El hombre que parecía no querer nada*, edición e selección de textos de Elide Pittarello, Madrid, Espasa, 1996, p. 459).

doso Pires, dunque, illuminista dell'anima oscura, umbratile, impalpabile delle cose, di quello spazio paradossale che separa ed unisce ad un tempo una cosa ed il suo riflesso<sup>39</sup>. «É este o homem que te contempla, José. Que te fuma. Que te duvida»: uomo che "ti dubita", ti mette in dubbio, e, dunque, "ci" dubita, ci pone di fronte alla nostra crisi, contingente ed immanente, la narra e rappresenta, facendo d'un silenzio uno specchio, d'uno specchio un silenzio.

---

<sup>39</sup> "La realtà come estremo, la realtà come confine, abbiamo detto. In questi ultimi anni, per definire la natura di un pensiero teso tra soggetto e mondo, tra ideale e reale, tra possibile e impossibile – i piani che costituiscono la realtà in quanto tale –, si è fatto ricorso al *pensiero tragico*, vale a dire al pensiero che storicamente aveva tenuto insieme nelle sue forme gli opposti 'non negoziabili', non superabili, ma tuttavia costitutivi della trama della realtà: del soggetto e del mondo, del soggetto nel mondo. Oggi possiamo fare un passo oltre, e superare l'ambiguità del termine 'tragico', che sembra dover contenere in sé qualcosa di luttuoso. Ora forse possiamo chiamare questo pensiero il *pensiero del confine*: il pensiero che pensa il dentro e il fuori, il qui e l'altrove" (F. Rella, *Ai confini del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 227). "La soglia. Soglia è una figura che tiene insieme contraddittori concettualmente inconciliabili: il bene e il male appunto, la vita e la morte, il pensiero e l'assenza di pensiero, il silenzio e le parole. Perdere la soglia significa precipitare in una zona grigia, informe, in cui la convinzione del bene è, come dice il Mefistofele di Bulgakov, distruttiva e il male diventa banalità, indifferenza, oppure un mero mostro ideologico" (F. Rella, *Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 86-87).

## RECENSIONI





GIOVANNI BATTISTA DE CESARE

Germana Volpe, *Declinazioni del mito nella narrativa di Rafael Argullol (1981-1989)*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, 170 pp.

La bellissima monografia di Germana Volpe sull'opera di Rafael Argullol si apre con una fotografia dello scrittore seguita da una Prefazione dal titolo *Tutto è mito*, datata Barcellona 10 marzo 2020 e firmata dallo stesso Argullol. Segue l'analisi della studiosa dell'Università L'Orientale di Napoli, la quale rassegna egregiamente l'estetica dello scrittore barcellonese. Uno scrittore che va crescendo sempre più nel panorama della critica letteraria per l'etica politica e per l'originalità della scrittura e dei contenuti delle sue opere. Nato a Barcellona nel 1949, deve la sua formazione all'Università Pompeu Fabra di Barcellona, nella quale è cattedratico di Estética y teoría de las Artes, mentre a vario titolo aveva fatto ricche esperienze anche nelle università di Berlino e soprattutto presso La Sapienza di Roma. Scrittore, filosofo e poeta, Argullol è stato insignito di vari premi letterari, tra cui il Premio Nadal, nel 1993, col romanzo *La razón del mal*.

"Yo empecé a escribir y a leer desde niño. Lo que yo leía era una literatura sin fronteras..." (p. 21). Una letteratura senza frontiere, quella che leggeva Rafael Argullol, come è riportato nella attenta e curata monografia che a lui dedica Germana Volpe. Nella *Prefazione* firmata dallo stesso scrittore, è compreso anche il suo commento al testo dell'autrice della monografia, già che asserisce che per addentrarsi "nel libro di Germana Volpe sulla mia narrativa ho dovuto fare una sorta di salto nel vuoto in cui si produceva uno scambio di identità: il lettore doveva usurpare i territori dello scrittore, ma questi, citato qua e là, resisteva e cercava di conservare piccoli baluardi di difesa. Fortunatamente il saggio di Germana Volpe è eccellente e possiede il giusto potere di persuasione per arrivare a convincere me, quello meno indicato, che ciò che è scritto è vero. Penso che il merito di questa strategia abbia avuto molto a che fare con la scelta del tema centrale della sua analisi: il mito" (pp. 9-10). E in effetti, il saggio di Germana Volpe, dal titolo *Declinazioni del mito nella narrativa di Rafael Argullol*, incentra l'analisi su quell'asse tematico individuato e riconosciuto dallo stesso scrittore. Chi più puntualmente di lui avrebbe potuto ritrovarsi in quella definizione tematica?

Il primo capitolo del saggio racconta i percorsi della formazione e dei riferimenti culturali dello scrittore barcellonese. Da studente universitario aveva partecipato alle lotte studentesche ottenendone vari soggiorni nelle carceri del regime. In epoca successiva, la varietà dei suoi interessi intellettuali, indusse parte della critica ad attribuirgli la definizione di «filosofo», che però egli ricusò con fermezza. E in effetti, Volpe ne scorge con lucidità gli interessi culturali altrove, e cioè nella grande letteratura europea, senza escludere i prodotti più significativi degli scrittori e dei saggisti spagnoli. Ma gli anni della formazione di Argullol, il decennio anteriore alla fine della dittatura franchista, racconta ancora Germana, sono funestati dall'imposizione dei valori nazionalisti, dalla repressione e dalle persecuzioni politiche. Quando alle aree del nord, Catalogna, Paese Basco e Galizia, venne impedito finanche l'uso delle lingue autoctone a favore della *lengua del Imperio*. Non dimeno, anche allora lo scrittore era riuscito a conquistarsi uno spazio proprio di libertà, grazie alla originalità e alla attualità storica della sua scrittura, commenta ancora l'autrice del saggio. In un mercato editoriale ormai saturo, Argullol ottiene vari riconoscimenti, oltre che con *La razón del mal* (1993), anche con *Una educación sensorial* (2002) e con *Visión desde el fondo del mar* (2010).

Intorno all'asse tematico del "mito", che dà titolo alla monografia, Germana prende in esame tre diverse letture dello stesso, seguendone l'evoluzione a partire dalle suggestioni del mito classico greco-latino in *Lampedusa*, *La razón del mal* e *Transeuropa*; classifica poi il mito in letteratura ancora in *Lampedusa*, in *El asalto del cielo* e in *Desciende río invisible*; percorrendo infine l'ultima esperienza mitica, questa volta del tutto personale, con *El cazador de instantes*, cui seguiranno *Enciclopedia del crepúsculo*, *Visión desde el fondo del mar* e infine *Poema*.

Acuta analisi diacronica del mito nell'opera di Argullol, traccia Germana nel puntualizzare che il "dissolvimento della causa antifranchista" (p. 37) libera in Spagna la scrittura, la narrazione, aprendola a una piena libertà tematica e formale. Fa appello a Carl Gustav Jung, a Károly Kerényi e allo storico della religione rumeno-americano Mircea Eliade, per sostenere che "attraverso l'allegoria del mito l'uomo contemporaneo cerchi un'armonia perduta, aspiri a superare l'opposizione tra natura e spirito che le scienze hanno introdotto nell'epistemologia moderna" (pp. 38-39). Già, perché il mito è la dimensione della realtà idealizzata e cristallizzata nella coscienza di una collettività dove asurge a simbolo irrazionale dei comportamenti umani. A partire dalla storicizzazione del razionalismo illuministico si è dunque eclissato il ricorso alla magia della percezione nei termini del mito di epoca classica.

Ma quando poi, in polemica politica, la gnosi e il valore oggettivo della conoscenza umana, quando cioè il razionalismo democratico ha ceduto spazio a principi irrazionali, sono sorti miti che si chiamano fascismo, populismo, sovranismo, cui si sommano molte altre pretese presunte verità assiomatiche che declinano in molteplici spazi del vivere: mantra che offuscano, o negano, la logica e la saggezza della serenità socratica.

Nella nota finale del libro, *Riflessioni conclusive sulla letteratura come dissidenza e resilienza*, Germana traccia una sintesi della produzione creativa di Argullol disegnando il nucleo del pensiero letterario dello scrittore: nel racconto del romanziere in esame, annota, il mito costituisce un elemento agglutinante che risponde al desiderio dell'autore di scandagliare l'animo umano sia nella sua dimensione individuale sia in quella sociale. "Il patrimonio mitico favorisce il transito dall' *yo* al *nosotros*, dal momento che le storie individuali raccontano esperienze, sentimenti, emozioni ed aspirazioni che appartengono alla condizione umana di tutte le epoche e di tutti i luoghi" (pp. 157-8). Riscrivere il mito consente al lettore di immedesimarsi nella esemplarità della storia. E il testo che ne deriva si pone a sostegno delle scienze positive acquisendo rinnovata forza estetica. All'epoca della stesura dei romanzi di Argullol la Spagna si era appena liberata dalla dittatura franchista e aveva a fatica intrapreso un cammino di democratizzazione. Argullol stenta ad affrancarsi dalla pesante eredità e cerca di recuperare quei miti che gli offrono la possibilità di "sovvertire l'impalcatura ideologica che aveva caratterizzato il regime, anche dopo il suo definitivo crollo: la bellezza del mondo greco-latino contro l'orrore della violenza; l'irrazionalità di Dioniso, ma anche di Faust, contro l'irreggimentazione opprimente" (pp. 158-9).

Ne derivava anche l'affrancamento delle qualità e dei valori della donna dal predominio maschile, e, in definitiva, si compiva il crollo dell'omologazione ideologica dei totalitarismi, si realizzava "l'audacia di Fetonte contro la vigilanza e l'autodisciplina; l'edonismo, il vitalismo e la follia erasmiana contro le convenzioni sociali impositive; la ricerca di sé contro la passività e la rinuncia dell'autodeterminazione. Lo sguardo attento di Orfeo verso Euridice contro l'apatia; la libertà contro la tirannia" (p. 159). Sono queste le deduzioni che dottamente Germana Volpe scevera dal percorso e dalle riflessioni narrative di Argullol. La polisemia delle opere letterarie impone l'urgenza di tener conto di una diversità di linee interpretative. E a tal proposito Germana riporta un brano del libro *El cazador de instantes* in cui Argullol espone la propria tesi secondo la quale noi "damos por terminados algo que sentimos que está inacabado y que siempre estará inacabado" (*Ibidem*).





IVANA CALCEGLIA

Felice Gambin (a cura di), *Segni della memoria*.

*Disegnare la Guerra civile spagnola*. Con interviste a Antonio Altarriba, Lorena Canottiere, Vittorio Giardino, Paco Roca e Alfonso Zapico, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, 231 pp.

*Segni della memoria. Disegnare la Guerra civile spagnola*, a cura di Felice Gambin, è il frutto di un progetto di lavoro che ha coinvolto numerosi studiosi e artisti, e che è culminato nel convegno internazionale omonimo tenutosi presso l'Università degli Studi di Verona nell'aprile del 2018. Obiettivo del lavoro è stato lo studio delle modalità con cui, nel corso degli ultimi anni, la letteratura grafica internazionale ha rappresentato la Guerra civile spagnola e il successivo e pluridecennale regime franchista.

Il volume, composto da undici saggi e da un'intervista finale ad alcuni dei maggiori autori e disegnatori italiani e spagnoli contemporanei, ripercorre e analizza la traiettoria tracciata dalla produzione fumettistica europea e statunitense in cui, in modo più o meno diretto, il conflitto appare come uno dei principali assi tematici. Particolarmente interessante è la metodologia critica seguita nelle analisi e che si riflette nell'ordine stesso di comparsa dei saggi all'interno della raccolta. Se nei primi contributi, gli aspetti maggiormente dibattuti riguardano questioni più generali, legate soprattutto alla *forma* e alle capacità espressive del genere grafico in relazione alla Guerra civile, nella parte centrale del volume maggiore enfasi viene data alle specificità tematiche e argomentative delle opere analizzate e, infine, nella parte conclusiva, l'attenzione viene rivolta all'interesse suscitato dal conflitto nella scena fumettistica internazionale, e alla natura ibrida e sperimentale del genere.

Proprio in virtù della eterogeneità dei lavori e del carattere trasversale delle analisi proposte, il volume può essere idealmente diviso in almeno cinque sezioni, in ognuna delle quali il conflitto fratricida viene affrontato da prospettive differenti.

Se i primi interventi, firmati rispettivamente da Felice Gambin e da Daniele Barbieri, si caratterizzano per un interesse maggiore per la *forma* e la filogenesi del genere grafico in cui viene rappresentata la Guerra civile spagnola, al secondo gruppo appartengono i contributi di Tomás Ortega e di Paola Bellomi dedicati, invece, a specificità tematiche quali la rappresentazione della donna nel fumetto, nei manifesti e nella cartellonistica della propaganda repubblicana e fascista, e quella dei volontari ebrei presenti nei battaglioni delle Brigate internazionali. L'interesse per il conflitto nella produzione grafica internazionale è, invece, al centro della immaginaria terza sezione del volume formata, in concreto, dai saggi di Pepe Gálvez, Alessandro Scarsella, Felice Gambin e Matteo Rima. A tale sezione appartengono contributi dedicati alla rappresentazione della Guerra civile spagnola nella scena fumettistica italiana e statunitense in cui, in modo più o meno diretto, il conflitto appare come un nodo tematico importante e, in alcuni casi, determinante al fluire della narrazione grafica. Ancora diverso è l'interesse critico dei contributi firmati da Maura Rossi e da Rosa María Rodríguez Abella, maggiormente incentrati sul carattere ibrido del fumetto e, dunque, su aspetti legati non solo alla sua natura iconico-grafica, ma anche a quella verbale. Infine, la quinta e ultima sezione corrisponde all'intervista realizzata da Felice Gambin a cinque autori e disegnatori italiani e spagnoli che hanno affrontato il tema della Guerra civile nelle proprie opere, e le cui riflessioni personali sul conflitto completano il discorso critico sulla rappresentabilità grafica di esperienze particolarmente traumatiche, come quella bellica e postbellica.

Il primo saggio, firmato da Felice Gambin e intitolato "La guerra civile spagnola tra fumetti levogiri, destrogiri e bustrofedici", funge da introduzione al volume dal momento che, alle interessanti e puntuali osservazioni sull'assenza quasi totale, in ambito accademico, di studi dedicati alla rappresentazione grafica del conflitto spagnolo, segue una rapida presentazione dei contributi che formano il volume e delle varie figure coinvolte nella realizzazione del lavoro. Al saggio di Gambin segue "La vita e la Storia. *La novela gráfica* e la Guerra di Spagna", firmato da Daniele Barbieri, uno dei maggiori studiosi di fumetti. Nel saggio, Barbieri ripercorre la storia del comic dagli anni Sessanta ad oggi, affrontando la distinzione introdotta da molti critici tra la *graphic novel* – definita come "ricca, colta e bella" – e il fumetto, spesso frainteso, bi-

strattato e descritto, dagli stessi, come un genere “povero, stupido, brutto” (p. 14). Parallelamente alla descrizione di questioni più strettamente formali, lo studioso analizza una serie di romanzi a fumetti realizzati da quattro autori fondamentali nel panorama letterario-grafico italiano e spagnolo, e in cui la Guerra civile appare come tema portante. Si tratta, in concreto, di: *No pasarán* di Vittorio Giardino, *La balada del Norte* di Alfonso Zapico, *El arte de volar* e *El ala rota* di Antonio Altarriba e Kim e, infine, *Los surcos del azar* di Paco Roca. Al lavoro di Barbieri segue un secondo saggio di Felice Gambin intitolato “Chilometri di penna e di colori. Disegnare la Guerra civile spagnola” in cui lo studioso italiano ripercorre il vastissimo corpus della produzione grafica spagnola degli ultimi decenni incentrato non solo sul conflitto civile, ma anche sulla pluridecennale dittatura e sul perdurare dell’ideologia franchista anche in seguito alla morte di Francisco Franco.

“Viñetas de la mujer en la Guerra civil española”, di Tomás Ortega, analizza, invece, la presenza femminile nella produzione grafica dedicata alla Guerra civile e, contestualmente, la rappresentazione della donna nei manifesti e nella cartellonistica tanto della propaganda repubblicana quanto di quella fascista. Alla sezione iniziale dedicata alla rappresentazione grafica del conflitto, segue l’analisi attenta della presenza femminile –non solo a livello autoriale, ma anche più strettamente legata alla sfera dei personaggi– all’interno della produzione fumettistica più recente. Al contributo di Tomás Ortega, segue il saggio di Paola Bellomi dal titolo “Grigio cenere. La memoria della Guerra civile spagnola nel fumetto contemporaneo: volontari ebrei nelle Brigate internazionali”. Anche in questo lavoro, l’attenzione critica è rivolta ad aspetti specifici legati al tema della Guerra civile spagnola e, in concreto, alla rappresentazione grafica dei volontari ebrei nei battaglioni dell’esercito repubblicano attraverso lo studio del *minitebeo* intitolato *Brigada Abraham Lincoln* del 2012 e firmato da Nono Kadáver, e del romanzo grafico *Tristísima ceniza. Un tebeo de Robert Capa en Bilbao* del 2011, dello sceneggiatore Mikel Begoña e del disegnatore Iñaket.

Con “*¡No pasarán!: La vertiente internacional de la guerra española de 1936-39, en un relato gráfico que supera los límites del género*”, l’analisi proposta da Pepe Gálvez della trilogia firmata da Vittorio Giardino si concentra non solo su aspetti più strettamente formali e, nello specifico, relativi al linguaggio grafico impiegato, ma anche su elementi di natura

narrativa e argomentativa, come il dialogo frequente che si stabilisce tra l'autore e la Storia a livello non solo verbale ma anche grafico. Nella trilogia, infatti, Giardino esprime la sua visione della guerra e lo fa attraverso lo sguardo e le parole del protagonista, generando una varietà di prospettive che permettono un'analisi a tutto tondo del conflitto.

Con il saggio di Alessandro Scarsella intitolato "Allegorie italiane della *Guerra civile*: da *Romano il legionario* a *Verdad* di Lorena Canottiere", si apre la sezione del volume dedicata alla rappresentazione grafica della Guerra civile nel panorama fumettistico internazionale, con particolare interesse critico rivolto alla produzione italiana e statunitense. Se la prospettiva di analisi italiana appare centrale nel lavoro di Scarsella e di Gambin, Matteo Rima con "La Guerra civile spagnola nel fumetto statunitense: *Wolverine*, *Bombshells*, *War Stories*" mostra come il conflitto spagnolo sia presente anche nella produzione fumettistica americana.

La rappresentazione della Guerra civile spagnola nel fumetto italiano rappresenta l'asse portante di "Immagini, parole e suoni della Guerra civile spagnola nel fumetto italiano", terzo contributo nel volume firmato da Felice Gambin. Nel saggio, lo studioso passa in rassegna e analizza una serie di elementi narrativi ricorrenti nella produzione grafica italiana incentrata sul conflitto, evidenziando il valore altamente simbolico di molti dei motivi individuati. La conclusione a cui giunge Gambin nella interessante e puntuale ricognizione è l'eterogeneità e la varietà argomentativa delle opere. Ciò, se da un lato evidenzia la frammentarietà interna al *corpus*, dall'altro motiva l'ampia diffusione dei testi tra i lettori italiani dovuta alla sua capacità di assecondare differenti gusti e orizzonti d'attesa.

La duplicità formale della narrazione grafica, il suo ibridismo narrativo e il carattere sperimentale che ne consegue appaiono centrali anche nei contributi di Maura Rossi e di Rosa María Rodríguez Abella intitolati, rispettivamente, "Enfoques cruzados: el paso de Robert Capa por la Guerra civil española en la novela gráfica ultra-contemporánea" e "I solchi del destino: el reto de traducir los sonidos del exilio español".

Infine, in "Raccontarsi a fumetti. Interviste a Antonio Altarriba, Lorena Canottiere, Vittorio Giardino, Paco Roca e Alfonso Zapico", Felice Gambin propone al lettore un'interessante intervista a cinque sceneggiatori e disegnatori italiani e spagnoli che, attraverso la propria produzione grafica, hanno raccontato e rappresentato il conflitto fratricida

in Spagna. Alle osservazioni iniziali sull'importanza della memoria storica, seguono le riflessioni degli autori sul processo creativo delle proprie opere e, in particolare, su come la natura ibrida del fumetto abbia contribuito, in maniera decisiva, al racconto della memoria traumatica legata all'esperienza bellica.

Il volume, di indubbio interesse critico e dalla lettura piacevole anche per un lettore poco avvezzo alla pratica fumettistica, mostra la versatilità del genere grafico e la sua evidente capacità espressiva. Inoltre, contribuisce a riscattare la letterarietà del genere, collocando la narrazione grafica in posizioni più centrali all'interno del canone, e favorisce una rivalutazione estetica a lungo negata al fumetto o, in alcuni casi, offuscata da una ingiusta collocazione nella sfera paraletteraria, mostrando come la sua duplicità formale sia, in realtà, una ricchezza e non un limite.





ELENA CANDELA

Ugo Piscopo, *Lit all'incanto, dramma satiresco in quattro quadri*,  
Castiglione di Sicilia, Il Convivio Editore, 2018, 79 pp.

Con la diffusione ormai generalizzata dei media, si è assistito alla fioritura di *sketches* teatrali che prendono di mira i politici e il sistema politico del momento storico, ma che, privi di una vera e incisiva riflessione critica, risultano superficiali e ripetitivi. Altro è la satira politica di struttura classica che, più complessa e drammatica, gonfia di passioni i cuori degli spettatori. La pièce di Ugo Piscopo, *Lit all'incanto* (2018), qui analizzata, terza e conclusiva di una trilogia (*Le Campe al castello*, 2011; *Il Signor padrone e il misterioso consiglieri*, 2012), è vera satira politica, per diritto di forma e contenuto. La struttura classicistica rimane però solo un calco, un contenitore che fin dal principio viene assorbito dall'idea o meglio da un'intensa riflessione dell'autore sul presente storico, che va spiegandosi lungo quattro quadri umoristici, grotteschi, dai contenuti moderni e attuali, mai cupi o umorali. In un'atmosfera visionaria e allegorica, entro cui si muovono personaggi simbolici, comincia il viaggio intrapreso del protagonista, Santo Mangione (il principio dell'essere - dell'autoconservazione), insieme con sei satiri, che formano il coro (la natura allo stato ancora selvatico), da lui scelti e ai quali farà da guida. Il dramma si concluderà con la fine del viaggio. Sono personaggi attinti, il primo alla cultura cristiana, e gli altri invece a quella mitologico - classicistica. La rappresentazione non si rispecchia nel viaggio avventuroso di Giasone e gli argonauti e neppure in quello dei cavalieri medievali alla ricerca del Santo Graal oppure, viceversa, della propria interiorità, come quello del pellegrinaggio a Santiago di Compostela, narrazioni che si adatterebbero meglio, comunque, ad altri generi letterari o teatrali. Ma, ci suggerisce l'autore, nell'asterisco che precede il testo, che la pièce *Lit all'incanto* "è, a suo modo un po' fantascientifica, con ascolti dei *mirabilia* medievali e dei drammi satireschi classici". Alla luce di quanto affermato, nel titolo il termine "incanto" potrebbe prendere un significato biva-

lente e alludere anche al meraviglioso proprio dei “mirabilia”. Lo stesso autore aveva già scritto anche che “il teatro è metafora e specchio di altri teatri, sia di quello sotto la soglia della coscienza, sia di quello della quotidianità” (*Aforismi*, 2017), prendendo le distanze da qualsiasi predefinita struttura e inquadramento della sua opera teatrale. Il protagonista della pièce con le sue virtù di chiaroveggenza derivategli dalla sua santità, con le quali sostiene il suo ruolo diligentemente e oculatamente, in questa rappresentazione non fa miracoli - anche se è molto conosciuto e venerato dal suo popolo, proprio come santo dei miracoli impossibili. Da protettore ha, per sua bontà, deciso di impegnarsi nella difficile missione per la sopravvivenza del suo protetto, Lit, un pianeta ormai alla deriva e in pericolo di imminente estinzione. La sua ‘impresa’, in un certo modo anch’essa avventurosa, come tutte le altre, è quella di mettere all’incanto il malato in questione, cioè cercare di convincere un altro pianeta, in buona salute, ad adottarlo, praticando una specie di bonifica per salvarlo da una sicura autodistruzione o ‘declassamento’. Tra tutti i pianeti, il Santo s’impegna a sceglierne due con sistemi sociali e culturali diversi fra di loro, tra cultura occidentale e cultura orientale, ma che avessero raggiunto entrambi la solidità economica e sociale. Queste le ragioni del viaggio investigativo, sperimentale empirico del Santo ‘illuminato’ che è alla ricerca di una possibile soluzione chiaramente scientifica, dopo aver individuato i fattori che insidiano la cosiddetta società civile del pianeta malato. Il primo quadro della pièce ha funzione preparatoria allo sviluppo della rappresentazione, fungendo da prologo. Qui il Santo è affiancato da altri due santi non diversamente qualificati se non come Santo I e Santo II, ma che insieme formano un novello Giano bifronte, il primo è protettore dei primordi e il secondo è del futuro. La scena si apre in *medias res*, nel momento in cui i satiri vengono informati dalla loro guida dei motivi che hanno determinato la missione in orbita, ed essi, una volta capito che si tratta anche della propria sopravvivenza, incuriositi e allertati, chiedono di essere informati sui fatti. Il secondo e il terzo quadro sono calati interamente nell’osservazione investigativa e valutativa intrapresa dal Santo nella missione ‘sociale’, mentre il quarto conclude il viaggio.

La prima scena del secondo quadro si apre con l’arrivo della delegazione salvifica sul primo pianeta, che già nel suo nome Esmuss (da ‘Esmuss’) si allude, fin dall’inizio, a un regime culturale inflessibile,

rimarcato anche dall'aria di superiorità che si respira nella "Sala delle decisioni". Qui avviene la distaccata e fredda accoglienza che il Grande Funzionario, accompagnato dalla sua bella ma silenziosa segretaria, riserva a Santo Mangione e ai sei satiri. Le sue ostentate certezze gli derivano proprio dall'assunto filosofico e culturale che governa il sistema politico del pianeta, supportato anche da una tecnologia avanzata (tecnocrazia), che fornisce, in tempi rapidissimi, tutte le informazioni richieste sulle condizioni in cui si trovano tutti gli altri pianeti del sistema. Si tratta di un potere interplanetario che fa sentire "padreterni" i governanti di quel pianeta. La presentazione non lascia spazio ad alcun dubbio quando il Grande Funzionario pronuncia alcuni assunti:

Da noi, non esiste l'usanza di chiamare Santi i Santi. Li chiamiamo direttamente per nome... Non è mancanza di riguardo, ma un parlare dei Santi e coi Santi alla pari. A noi interessa l'individuo in sé, per quello che sa fare, per le sue mansioni" (p. 26).

Il dialogo tra i due – il Santo e Il Grande Funzionario – prende, addirittura, una piega drammatica quando si mettono in tavola alcuni problemi scottanti che affliggono il pianeta Lit ("economia, moralità, funzionamento della giustizia, sanità ecc.") – paragonati maliziosamente, dal funzionario, a *Los desastres* della guerra di Goya (p. 33) - tra cui quelli che affliggono l'istruzione scolastica e la politica litiana: la prima giunta ormai a un definitivo *The Day after* e la seconda di cui si conoscono solo pessime notizie. L'opinione del Funzionario è radicale: ... Lit ha inventato e sta praticando cinicamente, in totale condivisione delle maggioranze, un nuovo corso e un nuovo sistema politico: la Kakistocrazia – dice il Funzionario - i pessimi al potere, in sinergici interscambi con poteri occulti e con la malavita organizzata... (p. 36).

L' invettiva, fredda e categorica, del Funzionario culmina nell'esaltazione del Grande Algoritmo attivo nel Centro Studi di Programmazione Universale del proprio pianeta, che suggella enfaticamente l'autorevolezza del parlante. A tutto questo il Santo però, con acutezza intellettuale e vivacità dialettica, oppone il suo relativismo, che intravede la possibilità di "altro" dall'esistente sistema, appena enunciato e, rigettando gli inflessibili assunti dell'interlocutore, afferma che l'"altro" del Grande Algoritmo, sebbene aperto a captare tutte le ipotesi di "altro", resta sempre l'"altro" del Grande Algoritmo: che non è che il sistema, per quanto complesso esso sia. In quanto tale, ha un suo profilo,

una sua struttura perfettamente indagabile, manipolabile, perfino falsificabile. Si costituisce perciò su una “sua” visione del mondo. E tutte le visioni del mondo potrebbero/dovrebbero essere oggetto di scandaglio psicologico, come suggerisce un eccellente filosofo, di nome Jaspers, riguardo alla psicologizzabilità delle visioni del mondo (p. 31).

Poi il Santo continua la sua invettiva e, rafforzando le sue tesi, passa dal riferimento al filosofo psichiatra tedesco Jaspers, che con le sue teorie attesta la pura imprevedibilità degli accadimenti del mondo, ad un altro contemporaneo, questa volta, un poeta, filosofo e epistemologo francese Gaston Bachelard. Ammiccando, suggerisce al suo interlocutore “una rigorosa indagine psicoanalitica del Grande Algoritmo, sulla scia delle ricerche psicoanalitiche del fuoco e di altri elementi costitutivi della vita di Bachelard” (*Ibidem*), tendendo a demolire, ancora una volta, le certezze dell’interlocutore. Altro che sempliciotto, come vogliono far credere le dimesse apparenze, con cui viene presentato il personaggio, il Santo protettore sa bene il fatto suo e va, via via, rimpolpando, tra dubbi e ragionamenti possibilistici, la speranza di una soluzione del problema, tramite interventi attinti ad altre culture, mai cedendo allo spettro di una fine ingloriosa del suo protetto. Ma, dopo la sentenza definitiva pronunciata dal Grande Funzionario: “Nein, nein, nein”, basata su concetti assolutistici kantiani (“sopra di te il cielo stellato, dentro di te la legge morale”), posta contro la bonifica e contro i litigiosi che non ispirano fiducia, perché corrotti e corruttibili, il Santo si convince definitivamente di quanto quel suo tentativo sia stato fallimentare e quanto i suoi sforzi chiaramente non hanno portato alla soluzione del problema. Senza perdere la calma, ringrazia l’ospite e con i suoi compagni, si congeda, riflettendo su quanto visto e udito su quel pianeta, ma più che mai fermamente convinto che “la filosofia è uno dei doni maggiori del Signore, ma, messa alla guida del mondo, introduce rigidità e massimalismi, per non dire fondamentalismi” (p. 39).

Il viaggio del Santo “illuminato”, da Dio e dalla scienza, nel terzo quadro, continua la sua missione, con la visita al secondo pianeta in programma (ovvero il pianeta Pei-nan-chung). Qui i personaggi da incontrare sono tre Autorità, le tre Guide supreme, di cui una sola è delegata a parlare. Questo pianeta, che si basa su una cultura diversamente moralistica, ha raggiunto l’espansione e la solidità economica attraverso un serrato micro-lavoro di masse operative, governato dalla legge

dell'utilitarismo. In questo sistema economico tutte le soluzioni sono accettate se finalizzate a un incremento produttivo, dove possono coesistere il bene e il male (il bianco e il nero) ai quali è attribuito lo stesso valore e dove anche il tempo cronologico è economico e prezioso – visto che all'incontro con la delegazione del Santo sono stati concessi solo dodici minuti di durata, senza repliche -. In questo secondo confronto culturale, il Santo gestisce con pacatezza il dialogo con la Guida che lo ha accolto e, sebbene contrariato da quanto vige culturalmente su quel pianeta, deve ammettere che proprio lì potrebbe essere possibile inserire la bonifica litiana, visto che non si hanno scrupoli ad accettare la corruzione dilagante e le connivenze sistemiche con mafie, se queste appaiono evidentemente geniali e vitali. La sua speranza viene incoraggiata dalle stesse parole dell'interlocutore che si rifà a concetti attinti dalla biologia: "Ma chiediamoci se si possa mai arrivare a un sistema batterico composto da soli batteri sani e se invece questi, per potenziarsi e avere la meglio, non debbano essere in costante competizione con quelli cattivi... come nell'organismo la lotta fra il bene e il male è attivata dai batteri, così nell'organismo sociale i criminali, i malfattori ci vogliono. Sono essi ad eccitare la forza del bene" (pp. 47-48).

Alle perplessità manifestate dal Santo a tali inquietanti affermazioni, la prima 'Autorità' adduce altre convincenti spiegazioni: tutto ciò che è da noi è osservato come datità, come fatto oggettivo, in assoluta neutralità morale. Questo campo di inquisizione e di prospettiva è del tutto disinfestato di ogni germe di natura morale. Cioè della moralità precedente alla modernità. Oggi la nuova morale si fonda su altre ragioni: quelle della valorizzazione massima dell'esistente, quella delle risposte efficaci... (p. 49).

La sua tirata continua portando come esempio *La Favola delle api* (1714) di Bernard di Mandeville (1670-1733), una favola allegorica che parla di una società del benessere basata sulla esaltazione degli istinti egoistici, che non vanno repressi se finalizzati a una sana e sicura prosperità sociale. Ma nonostante la possibilità dell'inserimento intravista, il Santo presto deve ricredersi per le dure parole dell'interlocutore che scioglie la riserva dando giudizi stroncatori sulla possibilità di una bonifica del pianeta in agonia:

Lit è una padella di sabbia priva di germi vitali e inquinata da veleni. Ci vorranno millenni, se basteranno, prima che possa appropriar-

si di nuovi germi vitali. Tutt'attorno al pianeta bisognerebbe costruire semplicemente un'armatura di cemento armato, come si usa fare attorno alle centrali elettriche impazzite per seppellirle per sempre. (p. 52)

Il dialogo si è fatto anche qui serrato e drammatico, come nel primo incontro avvenuto con i possibili benefattori e il Santo va, via via, consolidando le sue convinzioni sul da farsi. Intanto i Satiri, presenti ai dialoghi concitati, pur interessati alle questioni di certo livello dialettico, e disturbati dalle negatività addotte dagli interpellati, non interferiscono, ma spesso sbottano con impropri, senza però perdere l'occasione di fare da contrappunto sciogliendo in leggerezza umoristica, le durezza e le rigidità dei colloqui verticistici. Oramai sono chiare le premesse che sono alla base dell'intervento del Santo 'ottimista': una soluzione sarà possibile e si dovrà cercare, ma fuori dalle rigidità dell'assolutismo filosofico e tecnologico, insito nel primo sistema culturale e sociale e certamente fuori da quanto di insegnamento è alla base del sistema sociale indicato nella *Favola delle api* a favore della massificazione umana, nella seconda tappa del suo viaggio della speranza.

Ora non resta al Santo che concentrarsi sulla possibilità di trovare una soluzione focalizzando il problema, proprio sul pianeta Lit. Il viaggio è circolare e si concluderà col quarto quadro – ovvero “la meditazione in selva” del Santo – alludendo all'episodio di Gesù nell'Orto di Getsemani della narrazione cristiana. Qui, senza la presenza dei compagni satiri, conoscerà i riluttanti “innominabili” e “impresentabili”, quanto più “Non – identificabili”, che rappresentano il male che ha in ostaggio le sorti e la sanità del pianeta allo sbando. Questi, però, con maniere ineccepibilmente cordiali, categoricamente si rifiutano di aprirsi a un cambiamento che nuocerebbe alle loro tresche e ai loro loschi affari. Essi hanno tradito l'opportunità del 'libero arbitrio', usandolo viceversa a favore dei propri loschi tornaconti e nel quale ambito di responsabilità si devono cercare i mali che affliggono il pianeta Lit e i Litiani. Questo concetto è già fissato nel primo quadro, dove Santo II, il protettore del futuro, presenta il problema affermando che: “quando di mezzo c'è la libertà di decidere: il libero arbitrio, come diciamo noi, è l'ostacolo” (p. 18). Tutto su questo pianeta è avvolto da una nebbia che inquina la realtà sociale governata da questi misteriosi individui, invisibili e innominabili, che posseggono tutta la ricchezza del pianeta e che a loro seguito trascinano una vasta e inconsistente umanità che li protegge e tiene loro

la borsa, attirata dalla possibilità di avere un padrone e poterne ricavare il proprio effimero vantaggio. Quest'ultimi – spiega Santo Mangione – sono i 'nguanguera-ngua (p. 20), quelli che pur avendo una propria libertà di scelta si lasciano fagocitare dalla corruzione e dal malcostume, patrocinati da un sistema governativo formato da una sorta di Kakistocrazia – i pessimi al potere – che si ammanta di una spettacolarità che abbaglia e confonde gli animi. Tutti i valori sono ribaltati da un pernicioso malcostume che crea nebbia e confusione mentre la diffusa 'paura' di ritorsioni induce gli altri - chi sa - a non parlare (la morta "gora"). Il Santo, per quest'ultimo rifiuto ricevuto dagli "innominabili", diventa opportunamente omertoso, ancor più, perché si è accorto che anche questi, purtroppo, hanno i loro Santi 'veri', suoi colleghi, al fin di bene, non denuncia i colpevoli, nemmeno alla presenza dei Satiri. Per preservare la loro incolumità, non rivelerà neppure ad essi la vera identità dei "burattinai", responsabili del disastro sociale. Solo racconterà loro dell'incontro e del rifiuto subito. Rassegnato ma incoraggiato dai compagni satiri, fiducioso che tutto comunque muterà nel flusso del tempo, ritornerà nelle sfere celesti, convinto che nulla può cambiare, dall'esterno e forzatamente, lo stato di confusione dei valori civili e individuali creatasi su quel pianeta. La certezza per il Santo è che il cambiamento è nell'ordine delle cose e avverrà dall'interno, quasi per caso, da "altro" da ciò che nasce e "che attecchisce dentro orticelli sparsi". (p. 75).

Ormai la vicenda, che aveva portato i personaggi nello spazio in una avventura strabiliante, volge alle conclusioni e i sei Satiri, una volta atterrati con la rudimentale "triobbola a saetta", ritornano allo stato selvatico, nei boschi, nel loro ambiente naturale, anch'esso in pericolo ecologico, per colpa dei mali che affliggono il pianeta, non ultimi l'abusivismo edilizio e l'inquinamento. Solo ora essi si rendono conto di aver vissuto piacevolmente un'avventura surreale, o meglio mirabolante. La pièce si chiude con una rasserenante scena bucolica: i satiri, ormai tornati nel loro habitat, tra muschio morbido e all'ombra di antichi tigli, osannano al Santo della vita bivaccando, soddisfatti dell'impresa conclusa.

I personaggi principali della satira politica di Piscopo hanno una loro specifica valenza argomentativa nella struttura del dramma, peraltro meritevoli di altri opportuni approfondimenti. Essi nella loro improbabile veste sono portavoce del pensiero da rappresentare e si comportano all'occorrenza come l'autore vuole effondendo di umorismo la

scena ancilla di un pensiero politico-sociale. Il protagonista personifica il bisogno vitale del nutrirsi, che è alla base della vita dell'essere stesso (Santo Mangione, nel secondo quadro, spiega al suo interlocutore il significato del suo nome che deriva dal latino "esse, che vuol dire sia essere, sia mangiare"), mentre i satiri, suoi compagni di viaggio, sono quasi del tutto svuotati delle caratteristiche iconografiche loro attribuite dall'arte classica e neoclassica. Essi appaiono, sì, con un po' di fattezze umane (p. 23), ma dall'aspetto quasi naif, sono grassocci, innocui, primitivi, con il loro fiuto canino mimano i segugi e all'occasione fanno scongiuri con "gesti e recitano formule apotropaiche" (p. 11). La fame avvertita e descritta da essi è la fame naturale, primordiale, la voracità istintiva che nella pièce si è evoluta in 'appetito' solo a parole, e non è quella aggressiva che è alla base della sopraffazione darwiniana del proprio simile. Anche la risentita libido dei loro prototipi nella simbologia classicistica, si attua solo in parole di apprezzamento verso la bella segretaria, unico esemplare femminile, incontrato sul primo pianeta visitato. Sono carne e sangue dei loro desideri, invece, elencazioni di gustose leccornie e più che mai di evocate libagioni di vini raffinati, in questo, compagni dei parassiti e dei servi della commedia del Cinquecento (anch'essa costruita sul calco del teatro classico) ma che trovano un forte continuum sulla linea che giunge a Rabelais, del *Gargantua e Pantagruel*, partendo dal Pulci, del *Morgante e Margutte*. Di quest'ultimo, i settantasette peccati mortali, che si vanta di esercitare, nella pièce diventano 'i settantasette' cibi che sono alla base di un'umanità in "perpetuum mangiatorium" (p. 14), per cui vale la vita stessa. Nelle loro sagaci battute, i Satiri, però indicano soprattutto i cibi come metafora della fame primordiale, ma anche alludono all'ingordigia e all'accaparramento di beni riferiti al *modus vivendi* dei litiani (gli appetiti hobsiani), e in questa denuncia sono complementari a quella messa in atto dal Santo, nella trama della satira.

Tutta la vita umana è una confusione, un gran bordello... è il mondo, a cercare di accaparrarsi antipasti, pasti, contorni, stufati, carne e maccheroni, agnelli allo spiedo, melanzane alla scapece, peperoni fritti, insalatelle fresche e tutti i settantasette cibi che stanno alla base della cucina... sono popoli di ghiottoni, di ingordi sfondati, senza riparo... (p. 14).

La lingua, come azione, prende spazio e funge da struttura ai dialoghi della satira, si avvale soprattutto di un dettato che alterna gli alti e i

bassi di uno stile flessibile, al servizio delle situazioni e dei problemi affrontati, con incursione in ambiti filosofici e nell'ambito di un moderno pensiero sociale. Pur congeniale a un messaggio di risentimento civile, l'autore si serve di tecniche linguistiche prettamente teatrali e si avvale di termini appartenenti a un lontano passato, recuperandone il senso e la valenza. In particolare, quella del Santo è una lingua sciolta e forbita, ricca di termini particolarmente significativi ed esplicativi, mentre quella dei satiri è all'occorrenza di rottura. Quest'ultima, in sintonia con quella del Santo, spazia dal gioco di parole a locuzioni popolaristiche e a termini dialettali e picareschi, di stampo secentesco, in una tessitura dove non mancano storpiature di termini, soprattutto stranieri, causando attriti tanto stridenti quanto gustosi.

In questa satira, Piscopo esprime la grande *humanitas* che governa il suo pensiero politico-sociale e intellettualistico che non cede ai particolarismi, ma, in una visione filosofica universalistica, vede ottimisticamente nello stesso divenire una possibilità 'altra' di cambiamento e rinnovamento. Cosicché la pièce, artisticamente elaborata in una sperimentalistica commistione di simboli e personaggi, volutamente non 'regolari', non canonici, ma resi duttili e vitali, gode e fa godere il lettore di una sagace interpretazione del presente storico, in un virtuosismo dialettico, dove il significato e il significante vivono felicemente in un'unica e ammiccante resa teatrale.





GUADALUPE NIETO CABALLERO

José Luis Bernal Salgado, Antonio Sáez Delgado (eds.),  
*El ultraísmo español y la vanguardia internacional*,  
Madrid, Instituto Cervantes, 2019, 476 pp.

Un siglo después de su nacimiento, el ultraísmo sigue cosechando interés entre la crítica como uno de los motores de la poesía del periodo de la Edad de Plata. Si bien durante años otras realidades literarias como el Veintisiete han eclipsado el papel que ejerció este ismo en el contexto de la vanguardia española, hoy no cabe duda de que su surgimiento y su propia desintegración contribuyeron a la consolidación de la vanguardia histórica española. Así se confirma en *El ultraísmo español y la vanguardia internacional* (2019), editado por los profesores José Luis Bernal Salgado (Universidad de Extremadura) y Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora) en la recién nacida colección Mina de Pasatiempos del Instituto Cervantes. Con la publicación del volumen se culmina un proyecto previo de congresos itinerantes en distintas sedes del Instituto Cervantes, comisariado por Antonio Sáez, cuyo fin era conmemorar el centenario del ultraísmo desde distintas perspectivas a través de la voz de reconocidos especialistas.

Estas reivindicaciones del ultraísmo como pieza indispensable del puzle de la vanguardia histórica contrastan, en gran medida, con el olvido en las décadas centrales del siglo pasado. Con todo, como apuntan Bernal y Sáez, la crítica ha confirmado en las últimas décadas el valor de este movimiento en la historia literaria española. Los editores presentan en la introducción un detallado recorrido por la bibliografía centrada en el ultraísmo desde sus orígenes (y ahí se destaca *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, de 1925) hasta los estudios más recientes. Asimismo, y siguiendo lo expuesto por Luis García Montero, director del Instituto Cervantes, en las palabras liminares del volumen, quizá “el gesto más vanguardista del ultraísmo fuera su conexión exprés en materia arqueológica”, de tal forma que ha solidado

ocupar “un lugar discreto de nuestra historia literaria” (p. 7). Esta idea recorre de manera transversal todos los capítulos del libro.

En *El ultraísmo español y la vanguardia internacional* se propone regresar a las fuentes y postulados iniciales del movimiento y reconocer las influencias recibidas y emitidas a nivel nacional e internacional. Se plantea así un doble diálogo entre ismos y tradiciones diversas que permita situar al ultraísmo en el contexto de los ismos internacionales más destacados. Atendiendo a este propósito, los editores han configurado una obra con capítulos de investigadores cuyo aval académico confirma la calidad del volumen: Andrew A. Anderson, Francisco Javier Díez de Revenga, Julio Neira, Domingo Ródenas y Pilar García-Sedas, Joaquín Roses, Miguel Ángel García, Gabriele Morelli, Pablo Rojas, Carlos García, José María Barrera, Emilio Quintana, además de los propios José Luis Bernal y Antonio Sáez.

Podríamos dividir el volumen en dos bloques bien diferenciados, a la par que dependientes entre sí: de un lado, el que conforman los capítulos centrados en el ultraísmo a nivel nacional, con sus protagonistas y relaciones con otros autores, movimientos y tradiciones (cap. 1-5); de otro lado, el de los dedicados a la proyección y recepción de influencias en el ámbito internacional hispanoamericano y europeo (cap. 6-13).

En su capítulo, titulado “El ultraísmo y Ramón Gómez de la Serna” (p. 21-56), Andrew A. Anderson aborda las relaciones de Ramón con el ultraísmo desde tres perspectivas: histórica y biográfica, crítica y evaluativa, y literaria. En estas páginas, Anderson presenta al cabecilla de Pombo como prototipo vanguardista y pondera las relaciones entre tres figuras insustituibles del ultraísmo: Guillermo de Torre, Rafael Cansinos Assens y el propio Ramón Gómez de la Serna, nómina a la que se sumaría, con el tiempo, Isaac del Vando Villar. En todo caso, como concluye Anderson tras su amplio y significativo recorrido por distintos testimonios de los protagonistas, Ramón siempre tuvo reservado un lugar excepcional en la historia del ultraísmo español. Así lo demuestra la importancia de la greguería que surca los textos de algunos ultraístas como Manuel de la Peña, De Torre o Cansinos Assens.

En el segundo capítulo del libro, “El ultraísmo y el modernismo español” (pp. 57-94), Francisco Javier Díez de Revenga se centra en las relaciones entre los dos movimientos y concibe el origen del ultraísmo

“como una reacción contra las estéticas establecidas, contra el parnassianismo, el simbolismo, el modernismo o el rubenianismo, tal como proclama, en 1925, en sus *Literaturas europeas de vanguardia* Guillermo de Torre” (p. 58). Díez de Revenga destaca la importancia de las fuentes primarias —y de manera especial el citado volumen de De Torre y las revistas de transición— para conocer las relaciones entre ultraísmo y modernismo. El autor cierra su capítulo con el análisis de la incursión ultraísta del poeta murciano Eliodoro Puche, un ejemplo más de la conexión entre los dos movimientos analizados.

Siguiendo la línea de relaciones entre el ultraísmo y otros movimientos y tendencias, José Luis Bernal plantea la conexión entre “El ultraísmo, el creacionismo y el Veintisiete” (pp. 95-131). Bernal reconoce la fructífera influencia del ultraísmo en los autores de la joven literatura y confirma así la necesidad de leer y estudiar la literatura “sin solución de continuidad” (p. 97). Esta idea se ratifica al concebir el ultraísmo como “uno de los rostros más amables de la tradición vanguardista para muchos de los nombres centrales del Veintisiete” a la vez que se erige en “una puesta al día temprana de la vanguardia europea” (p. 101). Bernal reconoce asimismo la importancia del Ultra para consolidar algunos nombres del Veintisiete como Guillén, Alonso, Alberti y García Lorca, sin olvidar la evidente relación con el creacionismo que vino de la mano de Diego y Larrea, de cuyo intercambio epistolar podemos extraer algunas pistas sobre la intrahistoria del ultraísmo.

Por su parte, Julio Neira, en “El ultraísmo y la mujer” (pp. 133-159), analiza la “actitud de los ultraístas hacia la mujer” y propone “comprobar si también en esta materia se constata la influencia del futurismo” (p. 136). Para este fin parte de los textos de Marinetti sobre el papel de la mujer en la sociedad y la repercusión de sus palabras en distintos ámbitos, así como su posible influencia entre los ultraístas. Como concluye el profesor Neira, la mujer siguió siendo musa, “pero a su imagen ideal se añadieron valores distintos, acordes con los nuevos tiempos y con el resultado de ‘revolución’ estética futurista” (p. 142). La mujer se incorpora al circuito poético “como autora y no como simple musa”, síntoma “de la proactividad de la nueva generación de españolas” (p. 149). Entre las autoras musas del ultraísmo Neira destaca a Norah Borges, Sonia Delaunay y Teresa Wilms, y hace una mención especial a Lucía Sánchez Saornil, única mujer que publicó en las revistas del ultraísmo.

El quinto capítulo del libro, de Domingo Ródenas y Pilar García-Sedas, se centra en las “Irradiaciones ultraístas en Galicia, Mallorca y Cataluña” (pp. 161-184). Ródenas y García-Sedas proponen un recorrido por distintos ámbitos geográficos para constatar que no hubo núcleos de militancia ultraísta en la periferia peninsular, excepción hecha de Mallorca, “pero sí hubo irradiaciones, curiosidades y contagios entre los escritores de influencia vanguardista” (p. 161). Fuera de los núcleos sevillano y madrileño hubo “ecos más o menos intensos pero efímeros y tardíos” (p. 163). Los resultados ultraístas gallegos y catalanes “estuvieron amortiguados en el primer caso y fueron casi nulos en el segundo [...], pero de Galicia procedió uno de los espíritus más despiertos y activos del Ultra central, Eugenio Montes” (p. 163). En Cataluña el ultraísmo tampoco atrajo a las figuras más conspicuas del momento, si bien el poeta Salvat-Papasseit fue objeto de atención de los cultivadores del Ultra. El foco de Mallorca, por su parte, estuvo estrechamente relacionado con la presencia de la familia Borges en las islas.

Ya en el terreno internacional, el capítulo de Joaquín Roses, titulado “El ultraísmo y el modernismo hispanoamericanos en perspectiva borgiana” (pp. 185-224), plantea una revisión del ultraísmo en relación con el modernismo hispanoamericano, acotado este al ámbito argentino. Si bien el modernismo fue una estética intercontinental, el “ultraísmo se desarrolla principalmente en Argentina a partir de un foco originario en España” (p. 186). En su trabajo, Roses ofrece asimismo una lectura de las relaciones entre modernismo y ultraísmo desde la perspectiva de Jorge Luis Borges, puente indiscutible entre ambos movimientos, planteado ya, aunque desde una óptica diferente, en el capítulo anterior. Como apunta el autor en el cierre del capítulo, “la literatura carece de fronteras” y como tal deben ampliarse nuestras miras en lo escrito en español “mediante un viaje epistemológico y ético más allá de los límites cerrados de España” (p. 221).

El siguiente capítulo es de Miguel Ángel García y se titula “Meditaciones estéticas: ultraísmo y cubismo” (pp. 225-256). En él, García se centra en las influencias del cubismo sobre el ultraísmo, mostrando, de manera muy acertada, las aportaciones del cubismo sobre la poesía de esos años y cómo estas se van incorporando al Ultra, que nace sin un programa definido. Partiendo de textos iniciales como la conferencia “La poesía nueva” (1919) de Gerardo Diego, el autor describe el enlace

entre cubismo y ultraísmo y demuestra, a pesar de la debilidad teórica e ideológica de este último frente al creacionismo, la evidente relación entre ismos “para un movimiento que se caracteriza, como señala el manifiesto fundacional de 1919, por acoger ‘todas las tendencias sin distinción’” (p. 248). Incide así en la idea de heterogeneidad de tendencias que convergen en Ultra que recorre todo el volumen.

Siguiendo el camino de vínculos entre distintas escuelas estéticas, Gabriele Morelli habla sobre “El ultraísmo y el futurismo italiano” (pp. 257-288). El contacto procede, como muy bien explica el profesor Morelli, del carácter internacionalista del ultraísmo. El hilo inicial entre ambos ismos se sitúa en el afán renovador de Ramón Gómez de la Serna, “que ahora se alimenta de la lección del futurismo” (p. 268). Esa animosidad de Ramón y su relación con el futurismo pronto es acogida por el grupo de ultraístas capitaneados por De Torre. La presencia del ismo italiano en España se refuerza a través de su difusión en revistas españolas como *Grecia*, “órgano del movimiento ultraísta” (p. 268), mientras que el ultraísmo —apunta Morelli— había de ser conocido también en Italia, a tenor de algunos testimonios recogidos por el profesor.

Pablo Rojas analiza en “Dislocación del Todo. Dadá y el ultraísmo” (pp. 289-318) las conexiones entre dadá y el ismo español, destacando cómo el primero “alimentó el deseo de novedad y regeneración literaria con que surgió el ultraísmo, que, entre otras cosas, pretendía amortajar al caduco modernismo y acompasar la hora artística española con el reloj europeo” (p. 315). De nuevo las revistas serán un medio de transmisión y desarrollo del nuevo ismo y mostrarán sus contactos con otros movimientos. Las revistas dadaístas acogieron “los intentos de renovación auspiciados por los ultraístas españoles” (p. 315), de la misma manera que las revistas españolas acogían los resultados dadaístas. Esta retroalimentación entre tendencias y escuelas da cuenta del reconocimiento y desarrollo del ultraísmo a nivel nacional e internacional.

En el décimo capítulo, Carlos García aborda la conexión entre “El ultraísmo y el expresionismo literario alemán” (pp. 319-346), centrándose en la fértil relación entre los dos ismos en el terreno literario y, especialmente, en el de la poesía. Carlos García resalta el carácter heterogéneo del ultraísmo, “epítome de todo lo que hacia fines de la segunda década del siglo XX flotaba en la atmósfera” (p. 321). Se refiere así a

las diferentes estéticas y escuelas mencionadas en capítulos anteriores, a las que añade ahora también el expresionismo. En el recorrido por distintos autores y testimonios, García ofrece una nueva visión sobre el eje artístico hispano-alemán y confirma que el expresionismo en España se circunscribe casi con exclusividad al ámbito pictórico y teatral.

Por su parte, José María Barrera, en “Vibracionismo, unanimismo y simultaneísmo en el movimiento ultraísta” (pp. 347-400), analiza la presencia de estas estéticas y movimientos en el desarrollo del ultraísmo español. En su recorrido por distintos ismos, menciona algunos habitualmente menos conocidos como el imaginismo, el clownismo y el nunismo, sin olvidar otros ya abordados como el futurismo, el cubismo y el expresionismo. Barrera se sirve de testimonios significativos de la época para delinear “el mapa completo de la vanguardia hispánica y sus conexiones con la vanguardia internacional” (p. 393). Son estas un “poliedro de estéticas que fraguaron una nueva época. La nueva época del ultraísmo español” (p. 393). Este capítulo reafirma así la vinculación del movimiento español con otros ismos internacionales.

En “El ultraísmo y el primer modernismo portugués” (pp. 401-427), Antonio Sáez propone un interesante acercamiento al diálogo entre la vanguardia histórica y el modernismo portugués, “hermanos en la sincronía de su vigencia temporal y en su papel superador de las literaturas decimonónicas” (p. 401). En este capítulo, Sáez ofrece las claves de una lectura comparada entre ultraísmo y primer modernismo a partir de las relaciones entre ambos y sus paralelismos en cuanto a origen. El inicio del primer modernismo coincide con el ultraísmo puesto que ninguno de los dos plantea rupturas radicales con las estéticas dominantes, sino que permanecen en feliz convivencia con ellas. Asimismo, resulta reveladora una de las conclusiones del capítulo en las que afirma que los ecos del primer modernismo portugués se instalaron en España “gracias al quehacer de los poetas ultraístas andaluces” (p. 425), entre los que se incluyen Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle y Rogelio Buendía, autor de la primera traducción española de Pessoa.

Por último, Emilio Quintana plantea en su trabajo “El ultraísmo y la conexión polaca” la significativa relación entre el ultraísmo y artistas polacos de la época. Como demuestra a partir de distintos textos, la conexión internacional del ultraísmo se fraguó durante la Primera Guerra Mundial, “cuando artistas y escritores de las potencias en conflicto

encontraron en España [...] un lugar de refugio” (p. 431). Para trazar la huella de este itinerario artístico y literario, Quintana se centra en las contribuciones de Władysław Jahl desde la pintura y el diseño gráfico, las de Marjan Paszkiewicz en crítica teórica y las de Tadeusz Peiper, que se encargó de “la difusión del ultraísmo hispánico en Polonia, con evidentes repercusiones en su obra” (p. 430), así como en las de otros miembros de la colonia polaca en España. Todos ellos vienen a confirmar, una vez más, las irradiaciones internacionales del ultraísmo y su innegable carácter heterogéneo.

En *El ultraísmo español y la vanguardia internacional* se ofrece, en definitiva, un sólido recorrido por las distintas aristas de un fenómeno concreto de la vanguardia histórica. La lectura que extraemos de los distintos capítulos que articulan el volumen es la de “una mirada hacia dentro y hacia fuera”, como apuntan Bernal y Sáez (p. 20). Al final del libro se incluye, además, un índice onomástico que facilita la localización de las referencias empleadas a lo largo de los trece capítulos. A partir de la lectura de este cuidado volumen se confirma que el ultraísmo gozó de una proyección en distintos ámbitos y espacios que confirman la huella de este ismo en la historia literaria.

Esta edición es —y en ello coincidimos con lo expuesto por Luis García Montero— “la más cabal reconstrucción posible de lo que fue el ultraísmo a partir de una labor de investigación ejemplar” (p. 7). *El ultraísmo español y la vanguardia internacional* se suma así a los estudios imprescindibles dedicados al ultraísmo y la vanguardia histórica. La apuesta de los editores confirma las posibilidades de análisis de un movimiento surgido en un periodo ampliamente estudiado, pero al que la crítica no ha solido concederle la misma atención que a otras manifestaciones coetáneas. Quizá la diversidad y fugacidad de sus postulados hayan contribuido a un ligero descompás en relación con otras concreciones de la vanguardia, descompás que pretende equilibrarse con el presente volumen.





Teresa Bifulco

Marcello Strommillo, *Il viaggio dell'alba. Storia di Giambattista e dei suoi amici*, Viareggio, Giovane Holden Edizioni, coll. "Battitore libero", 2020, 190 pp.

L'ultimo romanzo di Marcello Strommillo, *Il viaggio dell'alba. Storia di Giambattista e dei suoi amici* (pubblicato dalla Giovane Holden Edizioni, collana "Battitore libero", nel 2020) fa riflettere sulle potenzialità della mente umana attraverso una storia singolare, esaltante, quella di Giosuè, Ciocorì e Maria Sole, che nella sua ossimorica dualità temporale, giunge a essere foriera di osservazioni varie per un intreccio narrativo che si snoda su due piani temporali, che si mescolano e si separano con la stessa facilità con cui le passioni e le emozioni umane si attraggono e si respingono in un gioco di proiezioni e di riflessi.

Nell'introduzione Strommillo presenta il piano della sua opera e inizia il lettore alla consapevolezza di trovarsi dinanzi a due trame e a due dimensioni temporali: la Napoli seicentesca – una Napoli "vichiana" – e la Napoli degli anni Duemila. Il parallelismo delle due trame dei "ragazzi di ieri e di oggi" non è la mera condivisione della prospettiva topografica e diacronica, bensì la perfetta simmetria che si instaura tra i vissuti dei giovani, con il loro corredo di emozioni, sentimenti, dolori, angosce e incertezze tanto nel XVII quanto nel XXI secolo e che "vichianamente" si ripete all'infinito, nei secoli, come una sinusoidale.

È infatti proprio grazie all'espedito narrativo della scoperta di una biografia apocrifia di Giambattista Vico da parte di un anziano tipografo-libraio, Samuele, che intesse avvincenti discussioni con "i ragazzi di oggi", che il lettore si ritrova dinanzi ad un Giambattista Vico sotto mentite spoglie. Sulla scia della tradizione platonica e del pensiero metafisico, Vico pone sotto l'egida della razionalità l'esaltazione di un pensiero volto a identificare l'uomo come il creatore di tutte le astrazioni che formano la realtà umana nella sua interezza. Si riesce così a discutere di quanto l'uomo celebri la filosofia del *cogito ergo sum* del ce-

leberrimo Descartes, che Vico, seppur ha amato, se ne è poi allontanato con accese polemiche.

Risulta da subito chiaro che Strommillo, da lettore esperto, intende veicolare un messaggio pedagogico a quei giovani che, baldanzosi apparentemente, ma inconsciamente e profondamente impacciati, stanno per affacciarsi sulla vita adulta. L'autore ci presenta il mentore Samuele che, nella sua funzione virgiliana, è il faro nel mare turbolento della vita dei "ragazzi di oggi", ed è anche colui che li aiuta a prendere coscienza delle proprie capacità fino alla concreta affermazione di sé, in un percorso identitario che segna immancabilmente il loro passaggio dalla fanciullezza all'età adulta.

Grazie alla prefazione di Di Nuovo viene offerta al lettore una riflessione psicoanalitica delle vicissitudini di questi ragazzi, che dialogano in due mondi e due tempi distinti, e il romanzo viene visto come un "crogiuolo di età, di parole, di emozioni" (p. 11). Malgrado la presenza dei due racconti, l'intreccio potrebbe essere un'unica storia intrisa di rinvii a un passato favoleggiato, dove questo "tempo doppio" dell'intreccio sta forse a ricordare a tutti che "la vita non sempre ha una trama" lineare e prestabilita e che tutto si costruisce nella sua libera progressione delle azioni e degli eventi.

Leggendo si ha la sensazione che lo scrittore voglia evidenziare nel testo una realtà parallela, un microcosmo estroso, che nasce nella creatività del romanziere e che, una volta proiettata nella scrittura, prende una sua forma nuova, equilibrata e armonica dove si intersecano forti emozioni e profonde riflessioni (come quelle vichiane) per creare dei modelli auspicabili.

Come nel dialogo (a)temporale dei ragazzi di ieri e di oggi, il trio Giambattista, Telemaco e Soledad trova in Fra Tolomeo la bussola, la guida per mettere ordine al proprio sentire e per scoprire il mondo con le sue "astrazioni" e i suoi enigmi. Analogamente, Giosuè, Ciocorì e Maria Sole trovano nell'anziano libraio Samuele il loro ago della bilancia, che li aiuta nel loro percorso di crescita. A questi ultimi, poi, si aggiunge un quarto personaggio, Mattia Gorgia, a cui sono dedicate delle pagine e delle riflessioni tra le più intense del romanzo e che dà una svolta alla vita degli altri tre amici.

Procedendo nella storia, sempre secondo questo "tempo doppio", nel capitolo 18 del romanzo, sorprendendo il suo lettore e offrendogli

una prospettiva narrativa diversa, Strommillo passa a essere un narratore di primo grado e invita lo stesso lettore a continuare la narrazione dei "ragazzi di ieri", servendosi all'occorrenza di una "mente eroica", anzi lo esorta a raccontare anche nuove storie a Giambattista e ai suoi amici. Occorre quindi continuare ad alimentare la coscienza delle astrazioni umane perché lo studio delle lettere è "mettere la sapienza al servizio della felicità del genere umano" (come afferma Vico in *De mente heroica*).

Il romanzo è interamente permeato della filosofia vichiana e anche nella scelta dei nomi dei personaggi, Strommillo, nel proliferare delle figure retoriche, predilige l'uso sapiente della lessicalizzazione, in particolare dell'antonomasia, ennesima conferma delle teorie vichiane nel suo *Scienza Nuova*, ad esempio: Vittorio diventa Ciocorì, un ragazzo "dai denti di riso", così come il celebre prodotto dolciario della marca Motta, consistente in una barretta di cioccolato con riso soffiato, oppure Bellomunno, cognome di un piccolo aiutante e costruttore di bare, assiduo frequentatore della libreria di Samuele, ma anche vero nome di una celebre e antica impresa funebre di Napoli, tanto da diventare antonomastico nel contesto napoletano e nei modi di dire.

Complice una fuga volontaria da scuola, i tre giovani "di oggi" si introducono furtivamente nella libreria dell'anziano Samuele. E proprio lì i ragazzi ascolteranno con vivo interesse la storia dei loro correlativi seicenteschi. I piani temporali sembrano talvolta avvilupparsi in un turbine di scene cruente, che riecheggiano le angosce delle favole più nere e spietate del XVII secolo, e di figuri apparentemente brutali, ma forse costruiti con iperbolica ironia, come il parricida Telemaco, inteso come colui che ha "amato" il padre, il temutissimo Spagnolo, trafiggendolo con un coltello. Questo perché, parafrasando Strommillo, l'amore ha molteplici manifestazioni, finanche le più efferate possono rivelarsi declinazioni di un sentimento molto complesso e difficile da esprimere e interpretare. Dopotutto, l'amore non è una "melassa di sentimenti", quanto piuttosto un ago d'acciaio, la punta di una bussola orientata sempre a nord, verso la grande Stella, che permette di ritornare al punto di partenza.

Rimanendo nel discorso amoroso, che è l'ossatura dell'intero intreccio, l'amore di Giosuè per Maria Sole e l'amore di Giambattista per Soledad sono alla base del loro turbamento. In entrambi i casi, i nomi delle eroine "di ieri e di oggi" alludono al sole, allo splendore dell'ado-

lescenza, alla novella primavera testimone di amori corrisposti e non corrisposti. Strommillo paragona Maria Sole proprio alla nostra stella madre, al calore che infonde nei cuori dei suoi amici, ponendosi come personaggio più maturo rispetto agli altri. Ed è proprio Maria Sole che "irraggia" parimenti al motore del nostro sistema solare, risvegliando e illuminando in Giosuè, e nello sventurato Mattia, il mondo delle emozioni e dei sentimenti.

Il continuo passaggio e dialogo tra la vita apocrifica di Vico e la quotidianità del presente permette all'autore di soffermarsi contemporaneamente sui ragazzi del Seicento e degli anni Duemila. I "ragazzi di ieri" vivono in una realtà cruda, dove la vita ha ben poco valore come testimonia la storia della prostituta Concita, madre di Telemaco, la quale marchia per sempre con la sua attività i suoi figli, perché indelebile su quella prole resterà il marchio dell'infamia di essere venuta al mondo dalle viscere di una "poco di buono". Ma anche i "ragazzi di oggi" vivono in una realtà altrettanto ingrata e sperimentano di persona la ferita del rifiuto e dell'abbandono con la triste scoperta del trovato fra i rifiuti, e ancora la violenza o la morte.

Tratto peculiare e molto originale del romanzo è la redazione di una sorta di bestiario, nel quale, con una loro valenza, sono compendiate animali di ogni tipo. Come Giosuè è appassionato di ornitologia e conosce e riconosce tutte le specie di uccelli, così Giambattista ama inseguire le mosche e rinchiuderle in un barattolo di vetro. In questo contesto, risulta interessante l'uso di metafore, similitudini e metonimie che arricchiscono tale bestiario e di cui Strommillo si serve per concepire l'idea di un mondo animale e umano che agisce "metaforicamente" allo stesso modo. In tal senso, gli "studenti sciamano" durante le assemblee di istituto, sotto l'occhio vigile dei professori, mentre alcune giunoniche studentesse, dall'aria di Valchiria, indossano "tentacoli di braccialetti". E ancora Maria Sole, che "ha occhi neri che volano come rondini", o la moglie dell'anziano libraio Samuele dagli "occhi rondine", che "beccavano ancora qualche semino di luce" durante un lungo periodo segnato dalla depressione per un improvviso lutto. Ed infine, il parricida "per amore" Telemaco, che si ritrova condannato a mangiare con i maiali, spiando la colpa di aver assassinato il padre.

Passando dal bestiario umano alla presa di coscienza di sé, come in ogni romanzo di formazione, ciascun personaggio di questo "viaggio

dell'alba" deve fare i conti col proprio essere, e l'autore non si limita a redigere solo un bestiario umano, ma enuclea da ogni personaggio una panoplia di emozioni, talvolta contraddittorie. Ciocorì, ad esempio, è un ragazzo dolce (come il nome di marca evocato dal suo nome), ma appare spesso scontroso e nasconde un segreto. Infatti, cresciuto con due mamme, Ciocorì-Vittorio sembra indifferente allo splendore irradiato da Maria Sole e sublima la sua dolcezza con fantasie ardite per celare l'inconfessabile desiderio di essere lui al posto della fanciulla, da tutti amata, e fantastica di indossare della *lingerie* femminile.

Cosa che intriga molto è che Strommillo parla volutamente del desiderio recondito di Ciocorì, della sua famiglia non-convenzionale con due genitrici e della Parata del Pride. Tutti elementi forti, di rottura, provocatori per una società "benpensante" e bigotta, e non d'aiuto per dei giovani che vogliono sapere, conoscere, confrontarsi per crescere e divenire adulti senza stereotipi e preconcetti. Risulta dunque un romanzo molto innovativo e interessante, dove la modernità è sinonimo di crescita delle libertà, e non è in antitesi con la tradizione e la classicità, anzi ne è una derivazione, un avanzamento nel tessuto sociale, per cui il messaggio è formare i giovani con scienza e sapienza.

*Il viaggio dell'alba. Storia di Giambattista e dei suoi amici* è un romanzo maturo e contemporaneo, un delicato omaggio alla sempreverde letteratura di formazione che, con i suoi percorsi talvolta difficili e tortuosi, conduce all'integrità affettiva e sociale di ogni personaggio. Un viaggio nella "terra del Sé" volto all'esplorazione e alla maturazione emotiva di Giosuè, Ciocorì e Maria Sole. Il loro cammino, ammantato di sorprese, di scossoni e di prese di coscienza va dunque osservato da una duplice prospettiva, così come è duplice la sequenza temporale del romanzo: un inno d'amore per il pensiero vichiano e la speranza manifesta di depositare un germe di interesse per la lettura e per la fame di conoscenza nelle menti dei giovani di oggi.





CAROLINA IAZZETTA

Jana Altmanova, Silvia Domenica Zollo (éds.),  
*La néologie à l'ère de l'informatique et de la révolution numérique*,  
Neologica. Revue internationale de néologie, n. 13, Paris,  
Classiques Garnier, 2019, 256 pp.

L'interaction croissante entre sciences du langage et informatique est devenue un enjeu de plus en plus important, en lien avec la production et la diffusion des savoirs en discours. Conjointement, l'essor de nouveaux outils numériques toujours plus sophistiqués pour l'analyse des phénomènes langagiers a favorisé l'implantation de néologismes dans la langue. Dans cette optique, un dialogue interdisciplinaire entre linguistes et experts informatiques, mettant en exergue l'importance d'un processus dynamique de veille néologique tant sur le plan lexical que discursif, s'avère nécessaire.

Dans le numéro thématique de la revue *Neologica*, publié en 2019, *La néologie à l'ère de l'informatique et de la révolution numérique*, dirigé par Jana Altmanova et Silvia Domenica Zollo, des contributions significatives ont été recueillies se proposant de répondre aux questionnements suivants : dans quelle mesure la communication numérique influence-t-elle la formation de néologismes ? Quelles sont les potentialités des approches informatiques actuellement mises en œuvre dans les phases d'extraction ou de détection néologique ?

À partir d'un grand nombre d'exemples tirés de corpus numériques portant sur des savoirs sociétaux, historiques et culturels, les auteurs réfléchissent sur les mouvements néologiques dans leurs différents aspects en tenant compte des nouveaux supports de communication portés par le progrès technologique. Ces contributions offrent une efficace confrontation des modèles d'analyse méthodologique dans le cadre de la néologie, se basant sur la convergence des disciplines informatiques qui permettent une exploitation textuelle de plus en plus performante au service de la valorisation du patrimoine linguistique.

Après un hommage de John Humbley à Bernard Quemada, figure emblématique de la linguistique française, Emmanuel Cartier ouvre la première partie du numéro avec une contribution où il présente le projet Néoveille, une plateforme qui permet de détecter les néologismes de façon semi-automatique, de les décrire du point de vue linguistique et de suivre leur évolution et distribution à partir de corpus dynamiques. L'auteur décrit l'architecture du système et illustre les résultats obtenus au terme d'une analyse linguistique hybride (détection automatique, validation des néologismes formels et description linguistique) des candidats néologismes détectés durant une période s'étendant de 2015 à aujourd'hui dans la presse française. Tout en admettant que les données linguistiques nécessitent toujours de l'interprétation humaine, l'auteur montre l'importance de la linguistique de corpus ou du TAL dans les études néologiques, notamment pour la description des propriétés linguistiques et socio-pragmatiques des sources d'information.

Suivant le même fil rouge, Jean-François Sablayrolles se concentre dans son analyse sur la diffusion dans la presse généraliste française des néologismes repérés par des extracteurs (Néoveille, Logoscope, Pompamo) en vue de leur analyse dans des bases comme Neologia ou Néoveille. L'auteur souligne les limites de l'extraction manuelle des néologismes qui, malgré ses nombreux avantages, reste défailante en raison de lacunes de corpus d'exclusion, de l'homonymie et de nouveaux emplois des mots existants. Pour toutes ces raisons, l'analyse des néologismes identifiés comme tels est une tâche chronophage qui demande du personnel spécialisé dans le domaine de la lexicologie et plus spécifiquement de la néologie afin de résoudre aussi bien que possible les cas les plus épineux qui ne manquent pas d'apparaître dans la langue.

L'étude de Maria Teresa Zanola concerne à son tour, les emprunts néologiques à l'anglais dans la communication numérique relative au domaine de la mode et fait quelques propositions visant à mieux les appréhender. Les données analysées montrent que le lexique de la mode – et surtout de la mode du début du XXI<sup>e</sup> siècle – est davantage lié aux nécessités du marketing et de la commercialisation qu'aux produits ou aux articles réalisés. D'après Zanola, il est nécessaire pour les linguistes qui souhaitent étudier la terminologie et la néologie de ce domaine, de prendre en compte les dimensions culturelle et commerciale et la communication numérique. À ce titre, l'observation de la différente distribution de la

néologie entre production et commercialisation ouvre une perspective nouvelle pour étudier ce lexique et sa productivité néologique.

À suivre, la contribution de Jana Altmanova porte sur les problèmes liés au repérage en corpus des appellations commerciales en voie de lexicalisation et sur l'analyse de ce processus. Après avoir présenté un panorama des possibilités de détection semi-automatique des noms propres en discours, Altmanova opte pour une approche discursive et se concentre sur le repérage des appellations commerciales en analysant quelques indices de « lexicalisation » (perte de la majuscule, présence du déterminant et du pluriel, formes dérivées, contextes d'énonciation, antonomase, extension de sens), qui entourent l'onomastique commerciale. Elle applique la même analyse aussi bien aux nouvelles dénominations qu'à celles qui s'inscrivent déjà dans l'usage courant de la langue et qui figurent dans les dictionnaires.

Annette Klosa-Kückelhaus, pour sa part, s'intéresse aux néologismes allemands dans les nouveaux médias et présente le *Neologismenwörterbuc*, un dictionnaire de néologismes accessible en ligne basé sur un corpus de textes en langue allemande, réalisé à l'Institut für Deutsche Sprache (Mannheim). Dans une perspective diachronique, l'auteure examine trois groupes de néologismes : les verbes qui désignent des activités dans les médias, les noms qui se réfèrent à des personnes qui font partie de ce domaine et les noms qui expriment des activités dans les nouveaux médias. De plus, elle illustre plusieurs morphèmes et lexèmes néologiques ainsi que leurs significations, montrant que ces nouveaux modes de communication sont une source importante d'enrichissement du lexique de la langue.

Silvia Domenica Zollo propose une analyse des pratiques néologiques observées dans le forum de discussion médiatico-politique *Liberty Vox – La voix est libre !*, dont les participants ne sont ni des politiques ni des experts. Elle présente quelques caractéristiques textuelles du forum (finalité, cadrage thématique, identité et rôle des participants) et se concentre sur le statut des néologismes, sur leur dimension ludique et sur la manière dont les internautes participent à la création de nouveaux mots. Après avoir analysé les procédés de création morpholexicale et sémantique des néologismes et leur fonctionnement discursif, Zollo mesure leur circulation sur la Toile en s'appuyant sur des corpus contrôlés (Google et ses produits dérivés,

Europresse, Néoveille et Logoscope) qui permettent de combiner les analyses qualitative et quantitative.

Dans une perspective métalexicographique, l'étude de Michela Murano est consacrée aux dictionnaires collaboratifs en ligne (*Définistaire*, *Dictionnaire des verbes qui manquent*, *Dico2Rue*, *Dico des mots*) qui proposent aux internautes d'enregistrer les mots de la langue vivante, de recenser de nouveaux sens et d'inventer ou redéfinir des mots. L'auteure vise à reconnaître l'existence de communautés de pratiques lexicographiques « hébergées » sur des sites internet (souvent connectés aux réseaux sociaux), à mettre en évidence la structuration hiérarchique de la communauté des contributeurs, les dispositifs éventuels de formation à l'activité lexicographique et les types de contributions possibles. Son étude repose sur trois paramètres : les conditions discursives et les procédures de configuration lexicale et lexicographique, le statut des contributeurs et la fonction des néologismes repérés.

De son côté, Caroline Benedetto conduit une analyse à partir d'un corpus d'articles issus de la presse américaine, de certains néologismes apparus dans la terminologie du marketing entre 2006 et 2018, caractérisés par une durée de vie très courte. Optant pour une approche qualitative et diachronique, Benedetto propose un classement des termes ayant le rôle de nommer des fonctions professionnelles inédites ou de nouvelles méthodes de travail et analyse de façon plus détaillée ceux qui font référence aux pratiques et aux formes émergentes de communication. Elle porte une attention particulière aux marqueurs lexico-syntaxiques exprimant la nouveauté et l'obsolescence, utiles non seulement pour le repérage des termes de création récente, mais qui permettent également d'en préciser le sens et de mieux cibler les contextes spécifiques de leur apparition.

L'étude de Rosa Cetro qui clôt la première partie du volume, a pour but de vérifier si un nouvel emploi du verbe *partager*, calqué sur l'anglais *to share* et de plus en plus utilisé sur les réseaux sociaux, peut être traité comme un néologisme aussi bien au niveau sémantique qu'au niveau combinatoire. Elle illustre en détail les différentes constructions syntaxiques de ce verbe et étudie ses attestations dans le concordancier *Les Voisins de Le Monde*. En particulier, Cetro s'occupe d'un côté des types d'arguments pouvant apparaître en position de complément

d'objet dans la relation *partager\_obj* et, de l'autre, des arguments qui suivent la préposition *sur* dans la relation *partager\_sur*. L'analyse des occurrences du corpus met en lumière l'existence d'un lien sémantique entre le sens originel et le nouvel emploi de ce verbe.

Comme tout numéro de *Neologica*, l'ouvrage se clôt sur la *Rubrique* portant sur les actualités de la néologie (thèses, habilitations, colloques, journées d'études, revues et une très riche bibliographie) et une troisième partie consacrée aux comptes rendus.

Aucun doute sur la portée scientifique de ce numéro qui montre, à travers des études touchant à plusieurs domaines de la néologie, l'importance de l'interaction incontournable entre les sciences du langage, en particulier la néologie et l'informatique. Ce lien vise non seulement à la création de nouveaux logiciels informatiques, mais offre aux linguistes des outils de plus en plus précis pour l'exploration des phénomènes langagiers. Dans cette perspective, le numérique s'avère un moyen privilégié pour accéder à la production et à la diffusion des savoirs en discours et ce volume a le grand mérite d'avoir dévoilé certains mécanismes à l'œuvre dans la « néologie numérique » et d'avoir proposé des pistes de réflexion utiles pour s'orienter dans ce champ de recherche en rapide évolution.



