

Pagine Inattuali

Voci scalze.

**Declinazioni dell'opera letteraria
nel mondo iberico e iberoamericano**

A cura di Lorena Grigoletto

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 8 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»

Voci scalze. Declinazioni dell'opera letteraria nel mondo iberico e iberoamericano

Settembre 2019

Direzione: Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno - CNR); Stefano Santasilvia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

In copertina: *Pensa il sentimento, sente il pensiero; abbiano i tuoi canti nidi sulla terra, e quando nei cieli s'innalzano a volo oltre le nubi non si perdano* (Unamuno M. de, *Credo poético*, 1907, in *Poesia spagnola del '900*, trad. it. di O. Macrí, Milano: Aldo Garzanti, 1974, p. 263).

© 2019

FedOA - Federico II University Press Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" Università degli Studi di Napoli Federico II

AGNESE SOFFRITTI

*Un flâneur alla portoghese:
Cesário Verde e le ferite del moderno*

*I doni devono colpire chi li riceve tanto
profondamente da spaventarlo.*

Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*

Introduzione

È con Cesário Verde (1855-1886) che l'immaginario della città si afferma prepotentemente nella lirica portoghese¹, anche se non mancano altri esempi contemporanei, tutti sulla scia dell'esperienza della moderna poesia baudelairiana che dalla capitale del progresso giungeva in fantomatiche e controverse manifestazioni a ravvivare la scena culturale lusitana.

E la città, reale o letteraria, è il luogo in cui più emblematicamente si verificano gli “choc” che vengono a sconvolgere la monotona vita di un paese che, allo scoccare della fine dell'Ottocento, viveva in uno stato di impasse storico-culturale soffocante, mentre il mito del progresso e della modernità sconvolgeva gli scenari di buona parte del resto dell'Europa. Tuttavia è proprio questo choc che rivela bruscamente le contraddizioni della crisi di una nazione, e al tempo stesso la sua entrata in una modernità a cui nessuno può sottrarsi e che si manifesta però secondo stilemi tutti particolari.

Di qui l'interesse ad approfondire la lirica di un poeta di ispirazione realista che per l'ardire e la violenza di certe

¹ David Mourão-Ferreira afferma infatti che fu Cesário Verde «o homem que nos ensinou a ver a cidade» (Mourão-Ferreira D., *Hospital das Letras, Ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 89).

trasfigurazioni poetiche non venne apprezzato dai contemporanei, ma si trasformò poi, come sottolineato da Pessoa, in uno dei maestri della modernità in Portogallo.

Per comprendere la portata dell'opera poetica di Cesário Verde è indispensabile inquadrare le caratteristiche del «fin de siècle» quale tempo di una forte accelerazione dei processi di sviluppo economico e tecnico-scientifico che in questo periodo alimenta un vero e proprio «mito del progresso»: la rivoluzione industriale e i sovvertimenti sociali, danno l'idea di essere entrati in un'altra temporalità che si esprime prima di tutto in una nuova configurazione spaziale. Tutto l'orizzonte mondano si trasforma allora in orizzonte metropolitano². Si tratta di un paesaggio costellato di macchine a vapore, fabbriche, ferrovie, brulicanti centri abitati che trovano in Parigi il proprio prototipo di evoluzione; ma si tratta anche dello scenario dell'espansione di un mercato mondiale che assorbe e trasforma quelli locali, delle agitazioni di potenti movimenti sociali di massa che delineano un contesto di perpetuo cambiamento, instabilità e scatenarsi di energie sommerse.

È in tale circostanza che si manifesta un vero e proprio “choc”, inteso come l'incontro-scontro con un nuovo mondo, come crollo delle certezze e delle abitudini di una società tradizionale.

Moretti pare non concordare con Benjamin quando in *Di Alcuni motivi in Baudelaire*³ definisce la nuova vita cittadina come un estendersi di choc. Per il critico italiano, il manifestarsi di uno choc presuppone un sistema di aspettative estremamente rigido destinato a infrangersi in modo fragoroso. Questa sarebbe una condizione tipica delle società tradizionali, e non delle moderne metropoli travolte dai cambiamenti, dove l'orizzonte delle attese si

² Rella F., *Miti e figure del moderno*, Milano: Feltrinelli, 1993.

³ Benjamin W., *Angelus Novus*, Torino: Einaudi Editore, 1995, p. 89.

è fatto molto più elastico, divenendo permeabile al carattere mutevole della vita urbana⁴. In realtà la contraddizione si scioglie se pensiamo che Baudelaire descrive la metropoli dell'Ottocento come un soggetto che si sta delineando⁵, qualcosa nel suo fiorire (anche nel male), e non quando il processo si è già assestato. E se il discorso di Moretti mantiene una sua pertinenza teorica, capiamo quanto lo choc sia stato elemento portante nel Portogallo in cui Cesário Verde scriveva: ci troviamo di fronte a un differente sistema di sviluppo, quello di un paese del Sud, ancora prevalentemente agricolo e rurale rispetto ai moderni paesi del Nord⁶, retto da una società effettivamente più tradizionale in cui i colpi della modernità sarebbero risuonati in modo contraddittorio.

Eduardo Lourenço sottolinea come, inspiegabilmente, nel cuore del XIX secolo, solitamente descritto come periodo di esaltazione dei progressi della scienza e della tecnica e caratterizzato dalle grandi evoluzioni materiali, l'atmosfera che si respirava non fosse di solare fiducia ma di «cansaço, frustração, desilusão»⁷, un'atmosfera dai toni cupi e "apocalittici"⁸.

Questo è sicuramente evidente nel caso portoghese in cui alla maniera nietzschiana la modernità si presentava prima di tutto sotto i segni della decadenza⁹. Fin dalla perdita del Brasile come

⁴ Moretti F., *Segni e stili del Moderno*, Torino: Einaudi Editore, 1987, p. 146.

⁵ «Rispetto a essa (Londra) la Parigi di Baudelaire conserva ancora alcuni tratti del buon tempo antico» (Benjamin W., *Angelus Novus*, cit., p. 107).

⁶ Cfr. Verde C., *Nós*, in ID, *Obra completa*, Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 163.

⁷ Lourenço E., *O canto do signo*, Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 317.

⁸ Si pensi a un saggio fondamentale sulla letteratura di fine secolo, come quello di Maria Teresa Pinto Coelho, intitolato, non a caso, *Apocalissi e rigenerazione*. Si veda, Pinto Coelho M.T., *Apocalipse e Regeneração. O Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

⁹ Il filosofo ci ricorda che quando il passato pesa troppo sul presente, per l'importanza che gli è intrinsecamente conferita, il presente non potrà che venire interpretato come decadenza di quel passato (Cfr. Nietzsche F., *Unzeitgemässe*

colonia (1822) si parlava della possibilità di costituire un nuovo Brasile in Africa per non mettere in crisi quell'ipertrofia identitaria secondo cui il Portogallo avrebbe potuto continuare a esistere solo come impero, schiacciato da un mitico passato grazie al quale, fin dalla sua fondazione, il paese era stato votato all'espansione¹⁰. Per Eduardo Lourenço, *Os Lusíadas* (1572), la grande epopea scritta da Camões per celebrare i viaggi di Vasco da Gama in cui il Portogallo passava a essere altro da sé¹¹ chiudendosi nella sfera dell'impero, raccoglie la «prima ed eterna figura, che, senza di esso, avrebbe forse smarrito la chiave e la volontà della sua resurrezione»¹². Il vero detonatore della crisi sarebbe stato l'ultimatum inglese del 1890, che oltre alla fine del progetto imperiale segnava il crollo della fragile iperidentità lusitana, svelando traumaticamente al paese la sua natura non di «centro» ma di «periferia» e di subalternità nei confronti delle vere potenze europee.

Cesário Verde, deceduto di tubercolosi nel 1886, a soli trentun'anni, non avrebbe assistito al trauma vero e proprio. Ma è evidente che il dibattito sulle colonie era già all'ordine del giorno e la mal celata fragilità di una nazione che non si sapeva bastare, e aveva bisogno di guardare altrove per non dover affrontare le proprie intrinseche debolezze, si rifletteva nell'atmosfera cupa della fine del secolo.

Betrachtungen, 1873-1876, trad. it. di Giametta S. e Montinari M., *Considerazioni inattuali*, Torino: Einaudi Editore, 1981, p. 84).

¹⁰ Lourenço E., *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, 1998, trad. it. di Vecchi R. e Russo R., *Il labirinto della saudade. Portogallo come destino*, Reggio Emilia: Diabasis, 2006, p. 76.

¹¹ I territori annessi non andavano a sommarsi all'angusto spazio metropolitano, ma lo trasfiguravano profondamente ricostruendolo come impero, conferendo all'orizzonte nazionale una prospettiva di apertura senza fine. Si veda Lourenço E., *ibidem*, p. 77.

¹² Lourenço E., *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*, 1992; *ibidem*, p. 12.

L'altra faccia della medaglia del sentimento di decadenza, quella che guardava all'interno, era oggetto di interesse di un gruppo di giovani contemporanei di Cesário, europeisti ed *estrangeirados*¹³ tra cui spiccano i nomi di Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Guilherme de Azevedo, che, nel 1871, riunendosi nel *grupo do Cenáculo* e organizzandosi nelle *Conferências do Casino*, cercavano di gridare al Portogallo le «Causas da decadência dos Povos Peninsulares»¹⁴. L'idea di un «atraso», di un ritardo, nasce da un esercizio comparativo: «quem pensa e sabe hoje na Europa não é Portugal, não é Lisboa, cuido eu: é Paris, é Londres, é Berlim»¹⁵.

Del resto, anche a livello di trasformazioni materiali, la stessa città di Lisbona, quella che più di tutte veniva identificata con il fior fiore della modernità, mostrava un paesaggio non privo di contraddizioni:

Lisboa cidade de contrastes. Pelas ruas da cidade rodavam a velocidades consideráveis alguns elegantes automóveis e em breve os carros elétricos fariam esquecer os velinhos ônibus e Americanos, mas, durante muito tempo, todos eles conviveriam ainda, no mesmo espaço, com o pequeno e resistente burro¹⁶.

I giovani irriverenti della *Geração de 70* portavano alla luce lo stato di arretratezza e stagnazione non solo dei processi di evoluzione materiale, ma anche della situazione politica e culturale

¹³ Cfr. Quadros A., *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, Lisboa: Fundação lusíada, 1989.

¹⁴ Si tratta del titolo della conferenza di apertura pronunciata da Antero de Quental. Quental A., *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, 1871, Lisboa: Ulmeiro, 1979.

¹⁵ Quental A. de, *Carta a Feliciano de Castilho*, in ID, *Prosas escolhidas*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

¹⁶ Gomes Magalhães P., *Belle époque: a Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014, p. 114.

del Portogallo, definendo la condizione periferica del paese non tanto in termini spaziali ma temporali, come ritardo rispetto ai meccanismi che caratterizzavano la cosiddetta culla della modernità.

Gli stessi giovani promuovevano dunque una rivoluzione culturale, che passava prima di tutto per la letteratura. La conferenza di Eça de Queirós si intitolava *A nova literatura. O realismo como nova expressão de arte* e proponeva di combattere un Romanticismo ormai esausto, sulla scia delle correnti provenienti dal positivismo francese. È da notare in questo contesto l'accento posto sulla parola «nuovo», indicativo del fatto che la modernità non si conquista solo a prezzo di cambiamenti materiali e tecnici, ma anzitutto attraverso una rivoluzione del pensiero capace di schiudere gli angusti orizzonti della cultura portoghese. Del resto, come emerge nella *Correspondência de Carlos Fradique Mendes*: «Uma nação só vive porque pensa. Cogitat ergo est. A Força e a Riqueza não bastam para provar que uma nação vive duma vida que mereça ser glorificada pela História»¹⁷.

In questo studio si cercherà, dunque, da un lato di riconoscere una “estetica dello choc” – un'estetica della rottura, della ferita – nell'ambito di un tentativo epocale di rinnovamento culturale; dall'altro di indagare il rapporto complesso che si instaura tra la modernità peculiare della realtà storica portoghese, una realtà di crisi e traumi, e la letteratura.

L'uso dello choc, termine riconducibile alla sfera psicologica, in un campo, quello letterario, che non gli è proprio, ci induce ad affrontare necessariamente alcune questioni di ordine filosofico.

Esiste un importante dilemma legato al tema della modernità, non esclusivamente portoghese. Da sempre l'umanità si interroga sulla natura del sapere, di come conoscere la realtà e farne propriamente esperienza. Da un lato, la realtà moderna, in perpetua

¹⁷ Queirós E. de, *A Correspondência de Carlos Fradique Mendes*, 1900, Lisboa: Livros do Brasil, 2002, p. 112.

trasformazione, appare sempre inafferrabile nella sua natura più profonda e autentica: non esiste a questo proposito immagine più appropriata di quella che propone Marx nel *Manifesto del Partito Comunista*: «Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria»¹⁸. Dall'altro lato, le trasformazioni prodotte dal progresso iniziano a svelare un mondo di contraddizioni, una realtà non più sondabile con la sola guida della ragione, che da Cartesio in poi si è proposta come unico strumento conoscitivo; la realtà moderna ed eccessiva della metropoli, quindi, non è più controllabile da una ragione che, nel momento in cui delimita i confini dello scibile, apre anche a spazi mai prima considerati, il cuore di tenebra dell'esistente. È qui che si innesta e si mostra, sia pur parzialmente, il legame tra il lato oscuro dell'esperienza e la natura sorprendente dello choc. Tuttavia, sorge spontaneo domandarsi perché uno scrittore che vive lo choc entro le coordinate di un'esperienza personale, decida di trasferirlo sulla pagina, di scatenarlo nel suo pubblico di lettori, e se inoltre esista una finalità superiore al puro gioco estetico, se sia possibile che l'estetismo si trasformi in estetica, e se lo choc poetico che ci pone faccia a faccia con il lato inquietante e irrazionale del mondo possa trasformarsi in quel dispositivo in grado di illuminare sotto un'altra luce, e forse più profondamente, la natura stessa della realtà.

1. Il poeta per le strade

Cesário Verde fa esperienza della città moderna vagando per le sue strade e incarnando la figura del *flâneur*, espressione di un nuovo modo di vivere lo spazio del moderno: quello del viaggiatore senza viaggio, il dandy che non sapendo più come appropriarsi del tempo

¹⁸ Marx K., Engels F., *Manifesto del Partito Comunista*, 1848, in ID, *Manifesto e principi del comunismo*, Milano: Bompiani, 2009 p. 59.

trova un altro modo di consumarlo. La sua è a tutti gli effetti una poesia deambulatoria, attraverso lo spazio e il tempo¹⁹.

Tramite la figura del *flâneur* ci rendiamo conto che, nel nuovo contesto metropolitano, il senso di continua evoluzione e imprevedibilità non rende più necessario il ricorrere a viaggi esotici al fine di provare emozioni forti. A tal proposito, Moretti sostiene che non sia più indispensabile la presenza di un *freak*, inteso come figura o evento eccezionale, per articolare un intreccio avvincente. Infatti, a fine Ottocento, e con Balzac in particolare, la «prosa del mondo» nel suo essere più quotidiano, cessa di essere noiosa: «è proprio lei, sono i prosaicissimi rapporti sociali del capitalismo incipiente a dare vita ai suoi intrecci esplicitandosi e distendendosi lungo l'asse sintagmatico, la dimensione temporale»²⁰.

Sono le passeggiate attraverso questi contesti a infondere una forma precisa alla poetica di Cesário: così il monologo, per esempio, che è «o registo anotado de um passeio reflexivo durante o qual o sujeito procura entender a realidade compósita»²¹. Ed è proprio sotto il segno di un'estetica realista che si può catalogare la maggior parte della sua produzione poetica. Quella analizzata da Cesário è infatti la realtà prosaica²², la vita per le strade e le botteghe della città, spesso la vita delle persone più umili.

Ma l'esperienza dell'osservazione del quotidiano, così come quella dello choc, non sono ispirate solamente dall'analisi della

¹⁹ Jacinto do Prado Coelho, parla invece di «poesia itinerante» dove «o passado configura-se como espaço em que, ainda aí, o poeta deambula, viaja» (Cfr. Prado Coelho J. do, *Ao Contrário de Penélope*, Venda Nova: Bertrand, 1976, p. 197).

²⁰ Moretti F., *Segni e stili del Moderno*, cit., p. 146.

²¹ Macedo H., *Nós- uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p. 49.

²² Leyla Perrone Moisés sostiene appunto che ciò che lo differenzia dagli scrittori del suo tempo è la «Exploração poética dos temas prosaicos, numa dicção despojada que era especialmente nova numa tradição poética rica em transbordamentos expressivos e grandiloquências retóricas» (Perrone-Moisés L., *Cesário Verde: um "astro sem atmosfera"?*, in «Veredas», n. 3, 2000, p. 224).

realità portoghese. All'interno del suo orizzonte poetico è ben riconoscibile l'universo letterario di uno dei maggiori geni dell'Ottocento: Charles Baudelaire²³, che fa il suo ingresso nella letteratura lusofona attraverso uno scrittore immaginario ideato dal gruppo letterario *Cenáculo*, Carlos Fradique Mendes. Già nell'intento dei suoi creatori era esplicito il proposito di istituire un Baudelaire alla portoghese per poter aprire la letteratura del paese agli influssi e alle scosse del movimento culturale moderno.

Un giorno, pensando alla ricchezza immensa del moderno movimento di idee, la cui esistenza sembrava così assolutamente sconosciuta in Portogallo, pensando all'apatia cinese dei Lisboeti, immobilizzati per anni nella contemplazione e nell'abbellimento di mezza idea, vecchia, indecisa, di seconda mano e in cattivo stato, pensammo di sopperire a una delle tante deplorevoli lacune creando almeno un poeta satanico. Fu così che apparve Carlos Fradique Mendes²⁴.

È per mediazione dunque, non solo per diretto contatto con una nuova dimensione urbana, che le trasformazioni "scioccanti" dell'ambiente metropolitano conquistano i versi di Cesário Verde. Non a caso Marshall Berman sostiene che uno dei tratti di quello che definisce il «modernismo del sottosviluppo» sia il suo carattere derivativo ed emulativo, a cui fa in genere seguito un movimento di appropriazione e rielaborazione originale²⁵.

²³ I punti di contatto tra la poesia di Cesário e quella di Baudelaire sono stati puntualmente analizzati dalla critica; in proposito, il già citato studio di Leyla Perrone Moisés si sofferma tanto sulle analogie quanto sulle differenze.

²⁴ Batalha Reis J., *Genesis di Carlos Fradique Mendes*, 1896, in Vecchi R. e Russo V. (a cura di), *Eça de Queirós. La Corrispondenza di Fradique Mendes. Memorie e Note*, Reggio Emilia: Diabasis, 2008, p. 194.

²⁵ Cfr. Berman M., *L'esperienza della modernità*, Bologna: Il Mulino, 1985, p. 221.

Se, come è stato detto, è la modernità con le sue grandi trasformazioni che genera lo choc, Baudelaire è il cantore di questa nuova, a volte terribile («satànica») esperienza urbana, che si svolge alla luce a gas dei lampioni, nelle taverne sordide, ma anche tra la semplice e povera gente, vecchiette e mendicanti, giocatori d'azzardo e prostitute che mostrano l'altro lato della medaglia, le rovine del progresso nel tempo della sua celebrazione.

Scorrendo le poesie del giovane poeta-commerciante²⁶, notiamo che tutto l'ambiente della Lisbona moderna viene richiamato sulla pagina, con i suoi caffè, i cantieri in costruzione lungo le strade, i teatri, le rapide carrozze, le moderne toelette delle giovani che passeggiano lungo i *boulevards*, secondo quell'estetica che Baudelaire aveva analizzato ne *Il pittore della vita moderna*²⁷ (1859-1860), dove il moderno si presentava come una sfilata di moda, di scintillanti apparenze e imponenti facciate, mostrando così il sigillo che il tempo nuovo imprime sull'attimo, distinguendolo dal suo passato.

Tuttavia, è soprattutto la realtà umile e prosaica che ha il sopravvento nella lirica di Cesário, forse marcando inevitabilmente la distanza tra le due modernità: quella del “centro” e quella della “periferia”.

D'altro canto, nel seno della modernità immortalata nel suo splendore, è proprio il lato dimesso a far emergere lo stridore, a generare lo choc maggiore.

2. Lo choc dell'«altro»

Franco Rella, nella sua sempre attuale riflessione sulla Modernità, identifica quest'ultima con il tempo della precarietà. E non solo per motivi storici o a causa delle tante trasformazioni materiali. La

²⁶ La famiglia gestiva un'impresa a cui poi lo stesso poeta si sarebbe messo a capo, da qui forse una maggiore sensibilità e attenzione ai processi di evoluzione sociale e materiale che si stavano realizzando in patria e all'estero.

²⁷ Baudelaire C., *Le peintre de la vie moderne*, 1863, trad. it. di Violato G., *Il pittore della vita moderna*, Venezia: Marsilio Editori, 1994.

ragione non è più in grado, e in realtà non lo è mai stata, di esaurire la conoscenza del mondo. Ma forse sono proprio le trasformazioni in atto nel periodo analizzato che rendono più evidente lo scacco: «lo spazio del moderno è lo spazio labirintico della metropoli. Qui i limiti consueti sono infranti: è lo spazio del troppo grande e del sempre nuovo, lo spazio frantumato ed eccessivo»²⁸. Oltre i confini tracciati dalla ragione, considerata tradizionalmente come l'unica certezza, si aprono territori inesplorati, non più delimitabili o figurabili; aree riconducibili al dominio dei sensi, del corpo, dell'emozione. Si inizia a sondare lo spazio della malattia, della follia e il cuore di tenebra del reale.

Nella metropoli moderna tutto è precario e in continua trasformazione, nulla è come sembra – un'intera corrente artistica che si nutre di immagini instabili, evanescenti, dà conto di questo sgretolarsi della percezione solida della realtà, gli impressionisti in pittura ne sono un esempio –, tutto si rivela nei suoi chiaroscuri, nel suo essere ombra, mistero, nel suo trasformarsi in qualcosa di diverso.

Da qui la necessità di costruire un «*Andersdenkem*»²⁹, un pensiero-altro; che è anche un pensiero dell'altro, di ciò che fino ad allora non era stato considerato perché non legittimato dalla ragione e quindi fonte di spaesamento e di choc.

Bisogna rinunciare a voler trascendere il reale sull'asse di una metafisica che lo ordini secondo un principio unificatore ed equilibrante, è necessario invece trattenersi sui frammenti, su contraddizioni, sensazioni e corpi, per poter giungere a una forma più matura e profonda di conoscenza. Il progetto che Cesário intraprende, seguendo il cammino di Baudelaire, è quello di rappresentare un soggetto plurale, calato nel mondo e nel tempo, nella sua dimensione storica, un soggetto che ci consegna alla realtà,

²⁸ Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit, p. 24.

²⁹ *Ibidem*, p. 26.

nella sua complessità di suoni, forme, odori, colori. Come sostiene in uno studio oramai divenuto un classico Jacinto do Prado Coelho, anticipando il pessoano Alberto Caeiro, il poeta «vivía em grande parte pelos sentidos, eufóricamente»³⁰.

Nasce così la necessità di portare avanti un'analisi diversa da quella che ha come risultato la rappresentazione di una realtà idillica, in linea con la retorica del progresso di cui si può avere un esempio in *Il pittore della vita moderna*, in cui le strade sembrano essere state ripulite da tutte le dissonanze spirituali e sociali. Lo stesso Baudelaire, nel saggio più maturo *Dell'idea moderna di progresso applicato alle Belle Arti* (1855) riflette su un episodio in cui Balzac, soffermandosi a osservare un quadro raffigurante capanne di contadini strette dal gelo invernale, si ritrova a scoprire un nuovo tipo di bellezza, una bellezza inseparabile dalla miseria e dall'affanno, meno idillico ma più contraddittoriamente autentico³¹. È la necessità di non escludere dalla rappresentazione del mondo moderno l'«altro», colui che non partecipa ai trionfi del progresso ma lo subisce, colui che rimane ai margini o che le stesse trasformazioni materiali-sociali hanno fatto emergere dal suo nido d'ombra.

La poesia di Cesário è popolata di figure secondarie, dalla pescivendola, al garzone che cade dall'impalcatura, agli operai che spaccano le pietre per preparare il nuovo modernissimo lastricato stradale, alla tisica, e ai mendicanti.

La città si mostra dunque non solo come ambiente fisico ma soprattutto come un ambiente di relazioni sociali, per questo centrale in tutti gli episodi narrati è l'esperienza dell'incontro-scontro con l'altro; e il contesto specifico di questa nuova realtà prima non considerata, è la strada, o il *boulevard*.

³⁰ Prado Coelho J. do, *Um clássico da modernidade: Cesário Verde*, in ID, *Problemática da história literária*, Lisboa: Ática, 1972, p. 181.

³¹ Si veda l'analisi che ne propone Marshall Berman in: *L'esperienza della modernità*, cit., p. 182.

Ma affinché il poeta decida di situare la sua arte nella strada è necessario che subisca a sua volta uno choc, ugualmente indotto dai cambiamenti della vita moderna. Nel poemetto in prosa *Perdita d'Aureola*³², Baudelaire inscena la vicenda di un poeta che attraversando la strada trafficata, per non essere travolto, lascia cadere l'aureola nel fango del macadam e, trasformando la perdita in una conquista, è pronto a ribaltare questa nuova condizione apparentemente degradante in un'occasione di libertà.

Nel *Manifesto del Partito Comunista* il dramma della desantificazione dell'artista era accompagnato da un alone tragico – «[la borghesia] ha spogliato della loro aura tutte le attività che fino ad allora erano oggetto di rispetto e di devota soggezione»³³ –, Baudelaire è al contrario in grado di cogliere il cambiamento positivamente, e constatare che il poeta diventerà più autenticamente poetico se si renderà simile all'uomo comune e si immergerà in quei luoghi tradizionalmente trascurati da cui può invece sgorgare una nuova poesia.

Cesário segue la via del maestro: in *Contrariedades*³⁴ mostra tutta la coscienza di vivere in un periodo in cui la letteratura stessa è divenuta merce, ha necessità di un «editore che la paghi», ma è proprio questo distanziarsi dall'olimpico dei poeti e l'avvicinarsi alla realtà comune e misera che gli apre la strada alla conoscenza più acuta³⁵. La «perdita d'aureola»³⁶ si realizza là dove il mondo dell'arte e il mondo comune giungono a convergere.

³² Baudelaire C., *Le Spleen de Paris*, 1869, trad. it. di Rella F., *Lo spleen di Parigi*, Milano: Feltrinelli, 1992, p. 183.

³³ Marx K., Engels F., *Manifesto del partito comunista*, cit., p. 59.

³⁴ Verde C., *Obra completa*, cit., p. 108.

³⁵ «Precursor dessa vivência lírica modernista, o poeta não se sentia em sua cidade como um astro decaído, mas como o sensor (radar ou sonar) de uma nova atmosfera, da qual ele extraía imagens inéditas» (Perrone-Moisés L., *Cesário Verde: um "astro sem atmosfera"?*, cit., p. 224).

³⁶ Baudelaire C., *Le Spleen de Paris*, cit., p. 183.

Baudelaire aveva notato come fossero proprio le trasformazioni urbane indotte dalla modernità a fare entrare in contatto per la prima volta classi sociali che prima non avevano mai avuto modo di essere confrontate³⁷. Il prefetto di Parigi, Haussmann, tra il 1850 e il 1870 stava portando a termine una riorganizzazione urbanistica della città aprendo quegli ampi viali che poi sarebbero divenuti il simbolo letterario della capitale. Prima di tutto si trattava di un provvedimento di natura tecnica realizzato per favorire la grande circolazione dei nuovi mezzi di trasporto e di una grande quantità di merci all'interno della città, allo stesso tempo però il progetto urbanistico schiudeva a tutti gli abitanti il cuore della metropoli: se prima le classi sociali vivevano entro gli spazi a loro strettamente destinati dall'antico assetto medievale, ora la libera circolazione tanto di merci come di persone, permetteva una maggiore commistione e la reciproca rivelazione.

Non si può dire che la Lisbona di fine Ottocento avesse subito un'uguale rivoluzione. L'Avenida da Liberdade era l'unico grande viale aperto sul modello parigino, ed era più un luogo di passeggio e di sfilata mondana che una vera e propria via di comunicazione³⁸. Nella poesia di Cesário Verde, la vera collisione tra rappresentanti sociali differenti si realizza invece nel contesto periferico della campagna. Tuttavia, anche questa ambientazione è simbolicamente significativa: è ai bordi del progresso, infatti, che gli emarginati, gli «scarti» si mostrano. La ragione che avrebbe dovuto guidarlo si era lasciata sfuggire prodotti «mostruosi».

³⁷ Berman lo evidenzia proponendoci una lettura di *Gli Occhi dei poveri*, in: *L'esperienza della modernità*, cit., p. 189.

³⁸ Se poi negli anni Ottanta fu implementato un piano di espansione delle Avenidas Novas, con lo scopo di unificare lo spazio urbano fino a Campo Grande, la sua portata, anche dal punto di vista simbolico, fu molto più modesta: «Foi um plano de expansão, não um plano de remodelação como o de Haussmann. As ruínas que a expansão urbana provocou em Lisboa foram pouco numerosas» (Pinheiro M., *Biografia de Lisboa*, Lisboa: A esfera dos livros, 2011, p. 252).

*Em Petiz*³⁹ è uno dei ritratti a tinte più forti realizzati dal poeta portoghese, che rispetto allo scrittore parigino normalmente usa immagini più pacate e meno violente. Qui c'è l'intenzione palese non solo di rappresentare lo choc, ma anche di indurlo nel lettore attraverso una serie di immagini non più metaforiche ma iperrealistiche, quasi espressionistiche. L'immagine idillica della campagna e dell'infanzia come età dell'innocenza genera un contrasto ancora più evidente con la descrizione di quella che viene definita una vera e propria «piaga sociale». L'apparizione dei miserabili è presentata come una sconvolgente invasione di «uomini del sottosuolo»: mendicanti, pezzenti, ubriaconi, ladri. Le strofe che seguono danno l'idea del «gosto pelo inesperado, por vezes arrepiante»⁴⁰ che tradisce la sensazione dello choc:

Outros pedincham pelas cinco chagas;
E no poial, tirando as ligaduras,
Mostram as pernas pútridas, maduras,
Com que se arrastam pelas azinhagas
[...] E o resto? Bando de selvagenzinhos:
Um nu que se gabava de maroto;
um que, cortada a mão, coçava o coto,
e os bons que nos tratavam de padrinhos⁴¹.

In questa descrizione viene dato particolare rilievo al corpo e alla sua corruzione, alla povertà materiale, alla malattia e alla follia (*selvagenzinhos*): è la più propria raffigurazione dell'*Andersdenken*, di tutto ciò che sfugge alla ragione ma parimenti fa parte della realtà, e anzi la rivela più a fondo, fin dentro alle sue contraddizioni.

Questa fantasmagoria macabra è allora in grado di rivelare qualcosa di più autentico sulla realtà contemporanea: non perché i

³⁹ Verde C., *Obra completa*, cit., p. 131.

⁴⁰ Mendes M.V., *Recensão abreviada do que sobre a poesia de Cesário Verde se tem escrito*, in ID, *Poesias de Cesário Verde*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1992, pp. 22-23.

⁴¹ Verde C., *Obra completa*, cit., pp. 132-134.

poveri fossero davvero così come venivano descritti, ma perché fa emergere ciò che la logica del progresso non accettava e, dunque, ciò che il secolo dell'evoluzione lasciava in ombra: quelli che ne rimanevano ai margini.

Forse si potrebbe azzardare una lettura ancora più radicale: tra questi folli diseredati ce n'è uno che viene chiamato Camões, il grande vate, l'autore dei *Lusíadas*. Si tratta di un «bêbedo que fora / Rico, e morreu a mendigar, zarolho / com uma pala verde sobre um olho»⁴². L'effetto demistificatore è evidente: il poeta incarna l'immagine di un Portogallo che non può più contare sul suo passato di glorie ma si aggira ridicolo, lontano dal «Centro» e ai margini del progresso. Si tratta di una scena assolutamente coerente con l'imperante senso di decadenza che veementemente i giovani delle *Conferências* avevano denunciato.

Il sopravvento del corpo e dei sensi non è solo il soggetto dell'intreccio attorno a cui il poeta tesse l'incontro-scontro con l'altro. «Cesário Verde é um daqueles artistas para quem o mundo externo conta de modo primacial»⁴³, e questa attenzione alla materialità viene evidenziata dalla qualità sensoriale delle descrizioni. Del resto in *Cristalizações* dichiara:

Lavo, refresco, limpo os meus sentidos
E tangem-me, excitados, sacudidos
O tacto, a vista o ouvido, o gosto, o olfacto⁴⁴.

Tutto il paesaggio urbano, oltre a essere osservato, è realmente sentito e percepito, dunque organizzato, secondo la logica dei sensi. Nella stessa poesia annota: «Cheira-me a fogo, a silex, a

⁴² *Ibidem*, p. 134.

⁴³ Mourão-Ferreira D., *Cesário Leitor de Tolentino?*, in ID, *Sob o mesmo tecto*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 67.

⁴⁴ Verde C., *Obra Completa*, cit., p. 124.

ferragem»⁴⁵; in *Num Bairro moderno* non manca di sottolineare come i panettieri risalgano la strada bianchi di farina, quella strada dove «Boiam aromas, fumos de cozinha»⁴⁶; mentre in *Noite Fechada* il macadam freme a causa delle «patadas sonoras da patrulha»⁴⁷. Difficile soppesare il ruolo che tale sollecitazione sensoriale, che in Cesário Verde sarebbe sfociata in alcune rappresentazioni coscientemente pittoriche⁴⁸, ha avuto in un poeta come Fernando Pessoa al momento di concepire il suo *sensacionismo*. Di certo è inequivocabile il desiderio di creare una forma d'arte moderna capace di nutrirsi di immediatezza, nel tentativo di appropriarsi di una realtà più concreta e radicale. Molto significativi a questo proposito sono i versi:

Se eu não morresse nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!⁴⁹

Versi che esprimono una continua ricerca estetica, volta a cogliere una realtà – quella moderna – in continuo mutamento e contraddizione (*eternamente*), in modo da poterla colpire al cuore, nella sua essenza (*perfeição*) più reale (*cousas*).

Il superuomo nietzschiano non si rivela pertanto in Cesário come colui che va oltre (*über*) il corpo, ma colui che ha in più, come

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁸ Il tema è una delle costanti analizzate dai critici; Jacinto do Prado Coelho lo definisce «poeta-pintor» (Cfr. Prado Coelho J. do, *Ao contrário de Penélope*, cit., p. 195), mentre David Mourão Ferreira sostiene che «A poesia de Cesário, por ser essencialmente picórica, nutre-se de imediatez» (Mourão Ferreira D, *Hospital das letras*, cit, p. 102). Silvina Rodrigues Lopes, infine, nel registrarne il gioco metasensoriale compara il lavoro di Cesário a quello degli impressionisti: «A percepção da percepção aproxima Cesário Verde da pintura impressionista» (Rodrigues Lopes S., *Aprendizagem do incerto*, Lisboa: Litoral, 1990, p. 65).

⁴⁹ Verde C., *Obra Completa*, cit., p. 147.

supplemento, il corpo, che va a fondo nel corpo del reale e delle cose al fine di farne esperienza il più intensamente possibile.

3. Lo choc della forma

Che quella di Cesário Verde sia una poesia impegnata, non c'è dubbio. Il proposito di dare forma a un'estetica realista non è estraneo all'intenzione di promuovere una critica sociale della vita del suo tempo. *Cristalizações*⁵⁰ è a questo riguardo una delle poesie più significative: ritrae il lavoro di alcuni braccianti impegnati a lastricare il fondo della strada, rudi ma caparbi lavoratori, rappresentanti di un popolo genuino che suscita la simpatia dell'autore. L'estetica realista quale nuova espressione artistica era già stata invocata dai giovani del Cenacolo come uno dei tanti mezzi per sprovvincializzare l'angusto Portogallo, e si opponeva agli strascichi di un Romanticismo ormai incapace di relazionarsi con il cambio di sensibilità che si verificava in Europa.

Cosa significasse elaborare un'estetica della modernità era un tema caldo non solo in Portogallo: per Baudelaire *modernità* deriva da *modus* ed è quindi identificata con il presente, con il contingente, ciò che passa e non si riesce a trattenere. È situabile all'interno di queste coordinate il progetto realista promosso da Eça de Queirós che si proponeva di rappresentare la vita portoghese del tempo⁵¹ attraverso un ciclo di romanzi. Tuttavia il progetto fu abbandonato, lasciando spazio, nelle ultime opere, a una serie di volumi che si interrogano circa la possibilità e i modi attraverso cui è possibile trasmettere l'esperienza. Un quesito che lasciava trasparire l'impasse a cui era destinato il modello realista.

La crisi della rappresentazione non investiva però solo il contesto portoghese ma era una problematica che si manifestava a livello europeo. Secondo Steiner⁵², la vera rivoluzione inaugurale della modernità si verifica in Europa tra il 1870 e il 1930 con la

⁵⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁵¹ Il riferimento è alle *Cenas da vida portuguesa*.

⁵² Steiner G., *Vere presenze*, Milano: Garzanti, 1992, p. 95.

rottura del patto mimetico, ovvero con la presa di coscienza che non esista una coincidenza tra oggetto e rappresentazione, tra cose e parole. È la fine dell'illusione del progetto realista-naturalista: il reale sfugge sempre alla rappresentazione, il rappresentato sarà sempre inevitabilmente altro dal reale.

È da qui che prende le mosse la riflessione di Cesário Verde. Il suo grande contributo alla gestazione del modernismo si manifestò nel balzare oltre il concreto realismo, che pur praticò, facendo spazio a improvvise aperture immaginifiche che indussero Eduardo Lourenço a parlare di «dois Cesários»⁵³.

Sono questi tipi di immagini che fanno sì che possiamo parlare di choc non solo a livello di tematica ma anche a livello di forma, una forma innovativa capace di far entrare prepotentemente la poesia di Cesário Verde nel campo dell'estetica moderna.

Un esempio, il più evidente, ci è offerto in *Um bairro moderno*⁵⁴. Nel bel mezzo di una descrizione canonicamente realista, che non sdegna di addentrarsi nell'analisi sociale contrapponendo l'immagine dei quartieri ricchi alla figura umile della venditrice ambulante, il poeta è improvvisamente scosso da una «visão de artista» che trascende la pura realtà. Si tratta di un attimo («*subitamente*»): è il momento dell'*epifania*, dello choc. Le verdure traboccanti dal cesto portato dalla ragazza prendono improvvisamente un'altra forma; è il poeta che con l'immaginazione trasfigura i dati visuali in un'immagine fantastica, delineando la figura di un corpo.

⁵³ «A sua poesia é feita da integração audaciosa de duas perspectivas diversas sobre a realidade: a de um olhar aparentemente frio, natural [...] e a de um segundo olhar, simultaneamente crítico e visionário sem o qual a sua tão aclamada visão do quotidiano lisboeta ou campestre nunca teria ascendido ao céu da emoção nova, ao espaço do sonho instalado no coração do real» (Lourenço E., *Os dois Cesários*, in Stegagno Picchio L., *Estudos Portugueses-Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, 1991, p. 972).

⁵⁴ Verde C., *Obra completa*, cit., p. 116.

Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnaís?!
[...] E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados.
Achava os tons e as formas. Descobria
Uma cabeça numa melancia,
E nuns repolhos seios injectados⁵⁵.

Ancora una volta al centro della descrizione troviamo il corpo, e il desiderio di dar voce all'*Andersdenken* come qualcosa che non ha più a che fare con la ragione ma che, piuttosto, ne rivela la profonda crisi, un vero e proprio corto circuito. Istitivamente pensiamo ai quadri dell'Arcimboldo, tuttavia, non si tratta qui di un puro gioco di compiacimento estetico. Il desiderio di trasformare una natura morta in natura viva, istituisce un dialogo con le problematiche del moderno: in un'epoca in cui tutto è divenuto merce, anche l'essere umano subisce la stessa sorte (la figura della prostituta che vende il suo corpo ne è un esempio). Cesário sembra volersi prendere una rivincita sovvertendo i termini della disputa e trasformando ciò che è pura mercanzia (gli ortaggi) in un essere vivente⁵⁶.

In questo caso è paradossalmente l'immaginazione, più che l'esame della realtà, a fornire una conoscenza più profonda dell'esistenza moderna, a mostrarci ancora una volta il lato nascosto e meno luminoso del cosiddetto progresso, spesso disumanizzante.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁶ La questione economica sottesa era già stata introdotta nella strofa precedente dove un cameriere della ricca casa incita la ragazza a sbrigarsi tirandole bruscamente una moneta «*Atira um cobre ignóbil, oxidado*» (*Ibidem*), ed è proprio la moneta, che colpendo uno dei frutti, scatena la visione dell'artista.

L'arte non è quindi più mimetica, al contrario, serve da trampolino di lancio per andare oltre il reale e persino, paradossalmente, per penetrare più a fondo nella sua complessità. Questa improvvisa apertura rivela una vera e propria frattura nella teoria estetica così per come, fino ad allora, era stata concepita. Ma rivela anche un'improvvisa frattura nella percezione della realtà stessa dell'ambiente urbano, aprendo ferite sul mistero che si s-vela al di là dell'apparenza. Come sostiene Morão, «Cesário constrói uma outra urbe, visionária e poética»⁵⁷.

È la percezione del limite che svela il mistero, come quel qualcosa che si nasconde al di là dei confini della nostra ragione; ed è nell'ambiente urbano, dove gli orizzonti si moltiplicano, che le cose non si offrono più alla luce, che le ritaglia come mere e nude singolarità, ma si propongono nel loro lato d'ombra, di fosca incertezza.

Tutta la poesia *O sentimento dum Ocidental* è pervasa da un velo di mistero quale essenza della realtà moderna, mondo di chiaroscuri e apparizioni, bagliori e luci che si affievoliscono, figure che emergono dall'oscurità reale e metaforica e che ne vengono nuovamente inghiottite. Mistero è tutto ciò che non è definibile dalla ragione, e perciò spaventa:

[...] colocam-se taipais, ringem as fechaduras,
e os olhos dum caleche espantam-me sangrentos

[...] Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados!⁵⁸

Il mistero non solo si rivela nell'altro, ovvero in tutti quegli altri che la moderna e dinamica società industriale ci presenta, il mistero è esso stesso l'Altro, il lato oscuro e nascosto ma

⁵⁷ Morão P., *Cesário Verde - Lendo O sentimento dum Ocidental*, in ID, *Retratos com sombra. António Nobre e os seus contemporâneos*, Porto: Caixotim, 2004, p. 195.

⁵⁸ Verde C., *Obra Completa*, cit., p. 147.

ugualmente reale del tempo moderno, è anzi il reale nel suo esplicitarsi come contraddizione.

Ma per rivelare queste contraddizioni l'estetica realista non è più sufficiente; è solo attraverso uno sguardo trasfigurante che le cose quotidiane appaiono ogni volta nuove e straniere, rivelando improvvise associazioni, quelle che Baudelaire avrebbe definito *Correspondances*.

Come echi lontani e lunghi, che un profondo
E misterioso accordo all'unisono induce,
Coro grandioso come la tenebra e la luce,
Suoni, colori e odori l'un l'altro si rispondono⁵⁹.

Nella stessa poesia, Baudelaire, annota: «conosco odori freschi come parvole gote», affermazione che ci riporta inevitabilmente alla trasfigurazione in corpo delle verdure di *Num Bairro moderno*.

I luoghi letterari dove si rivela la natura nascosta e sinistra di una città malata, ombrosa, dove la modernità non è spettacolo ma inquietudine, sono molti. Non è attraverso una riflessione metafisica che si accede al reale, dunque, bensì attraverso uno sguardo che si posa su tutto ciò che è più corporeamente concreto («ósseos, febrís, errantes/amareladamente os câes parecem lobos»⁶⁰). Il mistero va sempre oltre la mera datità del mondo, tuttavia la trascendenza emerge inevitabilmente da un attraversamento del corpo, del corpo come traccia, come limite che è allo stesso tempo una soglia⁶¹.

⁵⁹ Baudelaire C., *Les fleurs du mal*, 1875, trad. it. di Bufalino G., *I fiori del male*, Milano: Mondadori, 1983, p. 19.

⁶⁰ Verde C., *Obra completa*, cit., p. 148.

⁶¹ Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 191.

4. Lo choc del tempo

O sentimento dum Ocidental, l'opera prima di Cesário Verde, si apre con una celebre descrizione della città di Lisbona intrisa di un'atmosfera malinconica, dolente:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal *soturnidade*, há tal *melancolia*,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam um *desejo absurdo de sofrer*.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enoja-nos, perturba;
E os edificios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma *cor monótona* e londrina.

[...] E saio. *A noite pesa, esmaga* [...] ⁶².

L'influenza di Baudelaire in questo passo è evidente, e non solo per il sentimento diffuso di *spleen* che trasmette, ma anche, esplicitamente, per la presenza di immagini tratte dalla poesia omonima:

Quando il *cielo basso e greve pesa* come un coperchio
Sull'anima che geme, da lunghi *tedi* oppressa,
e colma l'orizzonte, abbracciandone il cerchio,
d'un *lume bigio, triste* più della notte stessa⁶³.

Vero e proprio *leitmotiv* poetico, questo sentimento di malinconia, di tedio e insieme di oppressione, dunque, era comune al sentire di diversi contesti storico-geografici e aveva molto a che vedere con la percezione del tempo moderno.

Se finora è emerso come il tempo del progresso sia un tempo incalzante, il prestissimo in cui tutto muta e si frantuma in un

⁶² Verde C., *Obra completa*, cit., p. 141.

⁶³ Baudelaire C., *Spleen*, in ID, *I fiori del male*, cit., p. 137.

vortice, è anche vero che proprio per queste sue caratteristiche il tempo appare invivibile e inafferrabile: nel moderno non è possibile «stare», fare esperienza. Le sensazioni che percorrono l'esistenza non riempiono le ore⁶⁴ e l'uomo si ritrova come quella figura delineata da Baudelaire⁶⁵:

re di un paese piovoso

Ricco ma impotente, giovane e tuttavia vecchissimo

Pieno di ricordi, di ricordi che tuttavia non contengono niente e che non parlano al presente ma ci offrono un cimitero di reliquie. Il *versus* della vertigine euforica del moderno è proprio questo manto della tetraggine che guarda al passato e al futuro e vede solo uniformità⁶⁶.

La questione del tempo è particolarmente cara a Rella che interpreta la dottrina di due grandi pensatori, Nietzsche e Blanqui, i quali hanno riflettuto sulla necessità di trovare una soluzione all'inesorabile sfaldarsi dell'ora che passa. Tuttavia, il pensiero dell'eterno ritorno, come quello de *L'Eternité par les astres*, invece di liberare il tempo tende a darne una percezione ancor più senza vie d'uscita, come ripetizione e uniformità inevitabile. Il futuro non racchiude nulla di nuovo, siamo prigionieri della ripetizione, immagine che corrisponde pienamente all'idea che il Portogallo di allora aveva di sé e del suo futuro.

La concezione circolare del tempo è un marchio dell'esistenza portoghese, riconoscibile ben al di là di quel contesto, e trova un suo emblema nella figura mitica di Dom Sebastião⁶⁷, assunto, nei periodi di crisi, a metafora dell'attesa di un riscatto provvidenziale

⁶⁴ Musil R., *Tagebücher*, in Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 69.

⁶⁵ Baudelaire C., *Ragazzi*, in ID, *Poesie e prose*, Milano: Mondadori, 1973, p. 997.

⁶⁶ Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 76.

⁶⁷ Sovrano portoghese la cui morte, sopraggiunta in duello nella battaglia di Alcácer Quibir (1578), venne negata dai sudditi nella speranza mitologica in un suo ritorno a risollevare le sorti del regno.

che confida nel ritorno del passato nel futuro. Questa funzione di riscatto viene affidata ciclicamente alla riproposizione del sogno imperiale, che prendeva forma, a fine Ottocento, nel rilancio del progetto di consolidamento ed espansione del Portogallo in Africa.

Esiste però un dispositivo in grado di far saltare il tempo omogeneo e lineare delle narrazioni, di proporsi come rottura. È lo choc. Benjamin analizza dettagliatamente la fenomenologia dello choc ponendola in relazione con i tentativi che la filosofia, sul finire del XIX secolo, compiva per impossessarsi della «vera» esperienza⁶⁸. Compito non lontano da quello che in fondo si proponeva Cesário Verde:

E eu, que medito um livro que exacerbe
Quisera que o real e a análise mo dessem⁶⁹.

È il ricordo che viene a inceppare la linearità del tempo, riportando bruscamente e senza preavviso il passato dentro al presente, facendolo reagire con esso. Ma non il ricordo della memoria volontaria, bensì, proustianamente, le reminiscenze della *mémoire involontaire*, che sfuggendo al filtro della coscienza, si presentano invece con maggiore forza e tenacia rimettendoci in contatto con l'essenza dell'esperienza, il rimosso, e pertanto generando uno choc. Ed è proprio la sua natura traumatica a permettere l'accesso del passato al presente attraverso cammini diversi da quelli della ragione. In *Nós*, Cesário Verde pone appunto l'accento sul carattere scioccante (*estremesções*) del ricordo.

In *O sentimento dum Ocidental*, il passato morto che viene riesumato e fatto vivere sulla pagina, per una semplice associazione di idee, è quello della storia della città, del terremoto, delle epidemie (si noti anche qui l'insistenza sulle immagini crude, violente e materiali):

⁶⁸ Benjamin W., *Angelus Novus*, cit., p. 90.

⁶⁹ Verde C., *Obra completa*, cit., p. 145.

E eu sonho o Cólera, imagino a Fébre,
Nesta acumulação de corpos enfezados⁷⁰

O quello delle conquiste ultramarine:

E evoco então as crónicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!
Sangram soberbas naus que eu não verei jamais!⁷¹

O quello di un oscuro passato inquisitoriale:

Duas igrejas num saudoso largo,
Lançam a nodoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela história eu me aventuro e alargo⁷².

Si tratta prevalentemente di immagini cupe che materializzano l'*Andersdenken*, immagini di morte che attraverso lo choc mandano in frantumi tanto il fluire della passeggiata per la città all'imbrunire quanto l'idea del tempo moderno come progresso.

Benjamin, nella sua ultima opera, le *Tesi di filosofia della storia*, analizza l'acquerello dipinto da Klee intitolato *Angelus Novus*⁷³ e riflette sulla necessità di una «rottura messianica» del tempo: solo se il fluire del tempo viene arrestato si può creare lo spazio per generare un grumo di senso. La prospettiva messianica, ben applicabile a un contesto temporale come il fine secolo portoghese, inteso propriamente con i caratteri catastrofici di un *tempo della fine*, fa leva sulla necessità di liberare il passato oppresso, farlo parlare, perché solo questo dialogo, questo incontro con le «macerie», può

⁷⁰ *Ibidem*, p. 152.

⁷¹ *Ibidem*, p. 150.

⁷² *Ibidem*, p. 151.

⁷³ Benjamin W., *Angelus Novus*, cit., p. 86.

illuminare il presente e permettere la costruzione di un diverso destino.

Ora, gli episodi del rimosso, nella poesia di Cesário, hanno a che fare esplicitamente con quelle che nel dibattito culturale contemporaneo venivano indicate come le «Causas da decadência»: l'ingerenza del potere religioso nella vita politica del paese che aveva bloccato il libero pensiero e dunque il raggiungimento di nuovi traguardi in area scientifico-tecnologica; le conquiste che si erano sostituite alla costruzione di un libero mercato, tutti elementi che avevano arrestato la modernizzazione del Portogallo. Non è azzardato affermare dunque che il senso di morte, di tetraggine, di stagnazione, comunicato attraverso lo *spleen* della descrizione iniziale, fosse l'esplicitazione di un sentimento diffuso e connaturato al Portogallo dell'epoca e andasse molto oltre l'influenza di una scuola letteraria di stampo parigino. Lo scarto è sostanziale e va dal Decadentismo, come corrente letteraria, al concetto di Decadenza. La poesia di Cesário, apre delle vere e proprie ferite identitarie entro il quadro sfavillante, a volte pacchianamente sfavillante, della modernità lusitana. Basti pensare all'acuta ironia con cui Eça de Queirós denunciava i tentativi disperati di un Portogallo che cercava di «arranjar-se à moderna»⁷⁴, di travestirsi secondo i canoni dettati dalla modernità del “centro”, di Parigi per esempio, con risultati che rasentavano il ridicolo.

Cesário fa emergere il rimosso, quello di un paese che per quanto moderno si volesse rappresentare, rimaneva bloccato nel passato, era questo ciò che Antero de Quental e i giovani irriverenti

⁷⁴ «Este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas, sem originalidade, sem força, sem carácter para criar feitiço seu, um feitiço próprio, manda vir modelos do estrangeiro modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até a caricatura» (Queirós E. de, *Os Maias*, 1888, Lisboa: Livros do Brasil, 2017, p. 703).

della *Geração de 70* avevano tentato di gridare al Portogallo, per scuoterlo, ma restando inascoltati⁷⁵. La decadenza era la modernità portoghese.

Il titolo del componimento, *O sentimento dum Ocidental*, richiama i versi con i quali Camões aveva definito il suo paese, «a ocidental praia lusitana»⁷⁶, celebrando nell'«occidentalità» la condizione di frontiera mobile in espansione, di avanguardia d'Europa. La malinconia che pervade la poesia di Cesário, non va dunque letta come ennesima dimostrazione di un servilismo culturale nei confronti delle mode letterarie del “centro”, ma, rielaborata, istituisce un gioco metaletterario, caricandosi di valori molto più pregnanti e istituendo un dialogo critico con la storia e con il presente della nazione. La malinconia rimanda a una perdita, quella dell'immaginario del “centro” con cui il Portogallo si era identificato, centro dell'Europa (dell'Occidente) di cui si mostrava rappresentante nell'incontro con i territori d'oltremare, e centro di un impero, che nel XIX secolo era più che mai in crisi. Il trauma e la perdita vera e propria si sarebbero concretizzate con l'ultimatum inglese, che imponeva al Portogallo di rinunciare, anche materialmente, al possesso di alcuni territori cruciali. A fine Ottocento l'idea di margine viene declinata nel *leitmotiv* della marginalità, tanto nei confronti di un'Europa della cui modernità non si è partecipi, come nei confronti di una storia individuale che aveva visto il paese, geo-politicamente strategico nel passato, ridotto a comparsa insignificante nel presente.

La città di Lisbona e la sua esistenza quotidiana non sono dunque l'esclusivo soggetto di questa poesia. Attraverso aperture impreviste, Cesário Verde penetra più profondamente l'essenza della realtà collettiva, che non è solo materiale ma spirituale, non locale ma nazionale, arrivando a trasmetterci il sentimento di abbandono del Portogallo al tramonto dell'Ottocento.

⁷⁵ Non a caso il gruppo si riformerà negli anni Novanta con l'appellativo di “Vencidos da Vida”.

⁷⁶ Camões L. de, *Os Lusíadas*, Lisboa: Instituto Camões, 2003, canto I, p. 1.

Conclusioni

Come emerso nella precedente analisi, la vera malattia del moderno è l'ossessione del tempo. Condizione, questa, dovuta a un'alterazione della percezione dello stesso: i progressi tecnici, il nuovo tipo di economia, le incalzanti trasformazioni della città ci portano a percepire il tempo come ritmo accelerato che trascina nel suo precipitare ogni cosa. Scriveva Baudelaire:

Come una faccia in lacrime asciugata dal vento,
l'aria è piena di cose che durano un momento⁷⁷.

Anche la poesia di Cesário è percorsa, seppur con meno insistenza, dalla stessa tematica: la realtà è la quintessenza della caducità. La grande ansia dell'uomo moderno è quella di riuscire ad appropriarsi di questo tempo in perpetua corsa, e il grande problema dell'artista è come riuscire a cogliere l'essenza della realtà che non si vuole fissare in esperienza.

Un grandissimo poeta contemporaneo di Cesário, Camilo Pessanha, la cui produzione poetica è stata riunita sotto il titolo eloquente di *Clepsydra*, rifletteva sull'urgenza di questa necessità in alcuni versi:

Imagens que passaes pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixaes?⁷⁸

Ma poter cogliere il presente come orizzonte significa inevitabilmente coglierlo come l'ultimo: è qui che si dà l'esperienza violenta dello choc, che è il momento dell'epifania in cui si rivela il mistero insito nella realtà. E il segreto ultimo delle cose non si coglie metafisicamente ma attraverso il corpo, e si mostra, in ultima analisi, nella loro fragilità, nella loro caducità. Che è anche la nostra.

⁷⁷ Baudelaire C., *I fiori del male*, cit., p. 195.

⁷⁸ Pessanha C., *Clepsydra*, Lisboa: Relógio d'agua, 1995, p. 102.

Tutta la poesia di Cesário Verde è pervasa da immagini di morte, sono queste che ci mettono a disagio, generano lo spavento: che si tratti della corruzione dei corpi dei mendicanti, o della malattia di una tisica, o dell'associazione inaspettata tra *eros* e *thanatos* del fascino erotico, o dell'immagine di un feretro che attraversa la città o, semplicemente, delle rovine degli edifici che sbarrano la strada nella notte. È questo il correlativo oggettivo del tempo della crisi, l'*Andersdenken* che mostra l'altro lato degli sfavillanti scenari moderni.

È grazie al potere creativo dell'immaginazione che tutto questo precipitare viene trasfigurato, che la caducità del tempo del progresso viene fissata per un attimo ma definitivamente sulla pagina, riscattandola. «Tutto nel mondo ha termine, ma ciò che possiamo dire non ha termine alcuno»⁷⁹. Il fatto che il poeta portoghese insista particolarmente sui dati sensoriali, nelle sue descrizioni, è significativo di questo tentativo di strappare al suo destino di evanescenza la realtà stessa.

Decidere di scartare il lato sinistro delle cose dall'ambito della poesia significherebbe rinunciare al diritto di «dire» il mondo, perché in esso è presente anche tutto ciò che la ragione non vuole accettare, tutto ciò che fa paura, la morte in primo luogo. Cesário, facendosi carico di questa responsabilità, realizza una poesia espressamente moderna, mettendo in pratica anche ciò che Carlos Fradique Mendes manifesta nella sua *Correspondência*: «Em resumo adoro a Vida – de que são igualmente expressões uma rosa e uma chaga [...] Adoro a Vida e portanto Tudo adoro – porque tudo é viver, mesmo morrer»⁸⁰.

È interessante notare come proprio nell'epoca del progresso, il pensiero e la razionalità non siano in grado di abbracciare e di trasmettere l'essenza del reale, e serva piuttosto l'intervento dell'immaginazione non per mettere in scena una fuga da esso, ma

⁷⁹ Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 134.

⁸⁰ Fradique Mendes C., *A Correspondência*, cit., p. 533.

per poterlo penetrare maggiormente. È, di fatto, l'immaginazione poetica che in modo "scioccante" rende visibile l'invisibile nelle cose, fa apparire le contraddizioni, le discrepanze, la realtà con il suo lato d'ombra, come ben emerge dall'analisi della poesia *O sentimento dum Ocidental*.

In *Num bairro moderno* si palesa la relazione tra questo tipo di sguardo immaginativo e l'ambiente urbano in cui esso si aggira.

Fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada⁸¹.

Ora, questi versi, che potrebbero essere un esempio di descrizione alquanto realista, hanno una risonanza simbolica: solo la metropoli moderna, dove le cose perdono il loro carattere definitivo, svela il mistero che, come direbbe Pessoa, si nasconde «por baixo das pedras e dos seres»⁸². La vista è ferita, il mondo non si può più cogliere con il freddo sguardo realista, ma con uno sguardo più penetrante, quello dell'immaginazione, delle associazioni stridenti che trasfigurano il reale.

Le immagini eccessive, scioccanti, che emergono di continuo dai versi di Cesário servono a mettere in crisi l'idea di opera d'arte come sistema organico, armonioso e perfetto. Lo choc mostra le crepe del mondo, quello che razionalmente non si desidera vedere, trasformando ciò che era estetismo in estetica. È l'eccesso di esperienza insito nello choc poetico, dunque, ciò che aiuta paradossalmente a penetrare meglio lo choc del reale: di fatto, lo scopo non è quello di risolvere il trauma, bensì di mostrarlo.

Come afferma Benjamin in *Angelus Novus*⁸³, la poesia, in quel caso di Baudelaire, è il luogo dove lo choc viene controllato, distillato e reso assimilabile. È tuttavia possibile azzardare che, sia

⁸¹ Verde C., *Obra Completa*, cit., p. 116.

⁸² Pessoa F., *Tabacaria*, in ID, *Poesie di Álvaro de Campos*, trad. it. di Tabucchi A., Milano: Aldephi, 1993, p. 198.

⁸³ Benjamin W., *Angelus Novus*, cit., p. 97.

in Baudelaire che in Cesário Verde, il poeta sia coscientemente intenzionato a produrre a sua volta una ferita nel lettore, facendosi carico di una funzione superiore.

Marshall Berman ripercorre i passi del *Faust* di Goethe per delineare il profilo della figura dell'Evolutore che agisce nella costruzione dell'universo moderno. Faust ha una relazione tragica con una ragazza proveniente da quel mondo arcaico e chiuso che egli metterà in crisi. «Solo distruggendo il pacifico regno della ragazza egli riuscirà a conquistare il suo amore»⁸⁴. Gretchen, attraverso Faust, si guarda allo specchio, impara a riflettere su sé stessa e intuisce in qualche modo la possibilità di elaborare una nuova coscienza del suo essere, intuisce la capacità di evolversi.

Questo è, in fondo, ciò che compie Cesário: mette la società portoghese, cantandola poeticamente, allo specchio, proprio quella società che i ragazzi della *Geração de 70* deploravano per la sua arretratezza (anche se in realtà il processo di modernizzazione era già in atto e mostrava le sue contraddizioni e i suoi successi). Ma il canto del poeta è in realtà un canto d'amore, di profondo trasporto per la propria città, anche quando decide di scuoterla brutalmente.

Cesário ci fa intuire che la modernità non si conquista solo a prezzo di miglioramenti materiali ma passa, prima di tutto, per un'appropriazione di natura spirituale e sociale, e questo è ancora più evidente in un contesto di modernità "periferica".

Mentre il vecchio secolo tracollava tra scene di malinconica stagnazione e dibattiti sulle colonie, qualcuno in Portogallo ancora mostrava fermamente (e modernamente) che solo il pensiero avrebbe potuto rendere di nuovo grande la nazione.

⁸⁴ Berman M., *L'esperienza della modernità*, cit., p. 73.