

STUDIE SAGGI

- 182 -



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

a cura di
Michela Graziani

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2018

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

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

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

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
Immagine di copertina: © xxxxx

Volume pubblicato con il contributo di



Università di Firenze
Istituto Camões / Lisboa
Cattedra Fernando Pessoa

e il patrocinio di



Certificazione scientifica delle Opere

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

Consiglio editoriale Firenze University Press

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

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

This book is printed on acid-free paper

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

Sommario

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

III PARTE. POESIA E IMMAGINI ARTISTICO-LETTERARIE PORTOGHESI

<i>Transcrição o criação poética? Come tradurre la poesia surrealista</i> di Mário Cesariny <i>Barbara Di Rocco</i>	121
Herberto Helder ou Eurídice afundada <i>António Fournier</i>	129
<i>Méfiez-vous des morceaux choisis: la fotografia</i> in David Mourão-Ferreira e Antonio Tabucchi <i>Gaia Bertoneri</i>	141
<i>A escorrer tinta: la configurazione letteraria del paesaggio</i> in <i>Os Pescadores</i> di Raul Brandão <i>Matteo Rei</i>	151

IV PARTE. PROBLEMI TRADUTTOLOGICI E STUDI LINGUISTICI

Sobre a (im)possibilidade tradutológica do texto proverbial. Do livro <i>Fernando Pessoa – provérbios portugueses</i> <i>Carla Marisa da Silva Valente</i>	177
I tanti volti dell'interdetto. <i>Zero</i> di Ignácio L. Brandão e la sua traduzione italiana <i>Maria Serena Felici</i>	189
Análise comparada do prefixo português <i>re</i> e do prefixo italiano <i>ri</i> no processo de criação lexical <i>Paula Cristina de Paiva Limão</i>	201
I sommersi e i salvabili. Per una didattica della grammatica del portoghese "adulto" <i>Roberto Mulinacci</i>	215

V PARTE. RITRATTI LETTERARI BRASILIANI

<i>Brasilien vivido. L'esperienza del Brasile di esuli ebrei</i> di lingua tedesca <i>Daniele Nuccetelli</i>	227
<i>As Vidas Descartadas</i> na poesia de Donizete Galvão <i>Vera Lúcia de Oliveira</i>	241
Tempo, realtà e mistero nei versi di Marly de Oliveira <i>Amina di Munno</i>	251
Indice dei nomi	261

Eros e Thanatos nella novella *Loucura...*

di Mário de Sá-Carneiro

Barbara Gori

Università di Padova

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

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

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

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

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

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

- ³ Interessante è la definizione che il narratore di *Loucura...* dà di pazzia: «Loucura? – Mas afinal o que vem a ser a loucura?... Um enigma... Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de *loucos*... Que a loucura, no fundo, é como tantas outras, uma questão de maioria. A vida é uma convenção: *isto* é vermelho, *aquilo* é branco, unicamente porque se determinou chamar à cor *disto* vermelho e à cor *daquilo* branco. A maior parte dos homens adoptou um sistema determinado de convenções: é a *gente de juízo*... Pelo contrário, um número reduzido de indivíduos vê os objectos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são *doídos*... Se um dia porém a sorte favorecesse os loucos, se o seu número fosse o superior e o género da sua loucura idêntico, eles é que passariam a ser os *ajuizados*: *Na terra dos cegos, quem tem um olho é rei*, diz o adágio: na terra dos *doídos*, quem tem juízo, é *doído*, concludo eu. O meu amigo não pensava como toda a gente... Eu não o compreendia: chamava-lhe *doído*... Eis tudo» (M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, Assirio & Alvim, Lisboa 2010, pp. 167-168).
- ⁴ Secondo Maria da Graça Carpinteiro: «Desde as primeiras páginas de Sá-Carneiro a morte vem como solução única consumir em si uma ânsia de impossível, dar um remate a um estado de tensão insustentável, cortar o nó dum conjunto de problemas que criam um ambiente de beco sem saída. O amor se resolve em morte – resolver-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Ivi, pp. 151, 161.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

