

NOTO  
IN-  
ridge  
Paris,  
teatro

ERNESTO RODRIGUES

## L'OTTOCENTO

### *Introduzione*

Il diciannovesimo secolo portoghese si divide in un ventennio di assolutismo, fino alla Rivoluzione Liberale di Porto (24 agosto 1820) e in un trentennio di regime monarchico costituzionale, che comprende anche le due ultime guerre civili (1832-1834, 1846-1847) e vari interventi a modifica della Costituzione, fino al movimento politico-militare della *Regeneração* (Rigenerazione, 1851): una normalizzazione democratica, basata sull'avvicendamento dei partiti e che, dal 1876 – quando nasce il Partito Repubblicano Portoghese – sarà affidata all'alternanza al potere tra Rigeneratori e Progressisti. Questi ultimi si mostrano tuttavia incapaci di avviare un solido sviluppo economico e culturale, mentre le finanze pubbliche traggono scarsi benefici dalla linfa proveniente dalle colonie africane negli anni '80; e, dopo l'Ultimatum inglese del 1890, la nazione si indebita notevolmente con l'estero.

È un periodo in cui gli intellettuali si manifestano interventisti, sia all'interno del sistema – gestendo settori dell'amministrazione, o assumendo incarichi ministeriali –, sia combattendolo in forme diverse, dal panfletto alle armi. Li anima la solidarietà internazionale di stampo socio-umanitario, anche italiana, soprattutto negli anni '48-'49. Definiti ultraromantici – ma anche «seconda generazione romantica», o generazione del '50 –, essi si fanno conoscere attraverso le pagine di poesia di "O Trovador" (Il trovatore, 1848), "A Lira da Mocidade" (La lira della gioventù, 1849), "Miscelânea Poética" (1851-1852), "O Novo Trovador" (1851-1856) e "O Bardo" (Il bardo, 1852-1855). Analizziamo alcuni tentativi di periodizzazione.

Fidelino de Figueiredo situa la prima epoca del Romanticismo portoghese tra il '25 e il '71, inaugurata a suo avviso dal poema *Camões*. Perché non da *Dona Branca* (1826), anch'esso di Almeida Garrett, la cui redazione è precedente? Già allora «l'ideale romantico era consapevolmente formato», e le sue caratteristiche, rivelate più dall'esame delle opere che dai

programmi dei loro autori, potrebbero riassumersi così: «era bello tutto ciò che esaltasse l'immaginazione e il sentimento, che si preferiva attribuire al medioevo»; le intuizioni del sentimento reagivano contro il razionalismo settecentesco; cresceva la «predilezione per i temi tradizionali e nazionali»; gli stili si personalizzavano; si adottavano nuovi modelli, quali Shakespeare e lo pseudo-Ossian; si sovvertiva la classificazione canonica dei generi e delle forme, dimenticandone solo alcuni – epopea, tragedia, sonetto –, mentre ne nascevano altri, come il dramma borghese, che rivoluzionava la regola delle tre unità; altri, ancora, si trasformavano, come la poesia lirica, il romanzo e la storia; si assisteva al «rinnovamento della critica, a volte in un senso arbitrariamente impressionista, altre volte sociale», ma che raramente tiene conto della «povertà di osservazione psicologica»; e irrompevano nuove modalità di espressione, molto applaudite, dall'eloquenza parlamentare a quella universitaria; signore dei nuovi tempi, emergeva il giornalismo.

C'è tutto questo rinnovamento nel *Camões*, o nel momento in cui esso appare? No: la mitografia nazionale – con un personaggio rinascimentale in cui traspare la condizione del vate moderno, esiliato a Parigi – non attenua antichi processi retorici, evidenti già nel violento ossimoro esordiale («Saudade! Gosto amargo de infelizes,/Delizioso pungir de acerbo espinho», Nostalgia! Gusto amaro di infelici,/Delizioso punger di acerbo spino). Questa demarcazione di un nuovo regno sentimentale avrà fortuna fino ai neogarrettiani del '90, soppiantando la definizione memoriale che di «saudade» aveva formulato Duarte Nunes de Leão (in *Origem da Língua Portuguesa*, Origine della lingua portoghese, 1606): «Lembrança de alguma cousa com desejo dela» (Ricordo di qualcosa e desiderio di essa). Tematicamente, miseria e disgrazia non si traducono in grottesco, deformità, terrore; le costrizioni discorsive avviano al disordine e alla sregolatezza; il narratore si contiene nella misura endecasillabica, sintatticamente oppressiva e, pur protestando contro il destino dell'Epico (che è solo il suo), ignora l'arte della sospensione, non domina il tono digressivo, disconosce insomma l'ironia romantica. Tinto di fragile storicismo, di pallido colore locale e pittoresco, di un vocabolario raro e prezioso, *Camões* concede troppo al neoclassicismo.

In un articolo del suo *Dizionario di Letteratura*, Jacinto do Prado Coelho riporta varie periodizzazioni: 1. dal 1770, circa (preromanticismo) ai nostri giorni (cioè, 1960), in un esagerato accumulo di «sdoppiamenti o fasi evolutive», oggi designate come neoromanticismo, modernismo, etc.; 2. fino al 1865; 3. tra il 1825 e il 1865. Un quarto raggruppamento include «il posticcio e gli eccessi» dell'ultraromanticismo, fino alla «dissoluzione della

scuola» romantica. È la posizione di Alberto Ferreira, la cui *Prospettiva del Romanticismo Portoghese* – entro le date 1834-1865 nella 1ª ed., e 1833-1865 nella 2ª ed. –, attribuisce a una prima generazione «sforzi di attualizzazione culturale» e, alla seconda, «la vittoria del sentimentalismo».

Di fronte alla difficoltà di una delimitazione cronologica, Prado Coelho propone di considerare romanticismo e ultraromanticismo «due facce parallele, simultanee, di un unico movimento». E, senza dimenticare «tentativi isolati» fin dal 1825, conclude: «A rigore, solo dopo il 1836, quando le ferite causate dalle lotte tra “miguelisti” e liberali cominciano a cicatrizzarsi, il Romanticismo si costituisce in Portogallo come scuola con i suoi adepti minori, le sue riviste, il suo pubblico». In questo stesso anno, António Feliciano de Castilho introduce il Medioevo in *A Noite do Castelo* (La notte del castello); Alexandre Herculano prepara *A Harpa do Crente* (L'arpa del credente, 1837); ma le *Folhas Cadidas* (Foglie cadute) garrettiane, secondo alcuni l'apogeo romantico, non vedono forse la luce più tardi, solo nel 1853?

Jorge de Sena risponde a questo interrogativo: considerando insignificante ipotizzare come date di avvio il 1825 o il 1836, asserisce che il tardo romanticismo lusitano sarebbe un controromanticismo, o con «aspetti di controromanticismo (visibili nell'erotismo sessuale dell'ultimo Garrett [= *Folhas Cadidas*], che si oppone all'erotismo idealizzato del movimento; o nella contrapposizione ironica dell'ultraromanticismo sentimentale e di realismo caricaturale di Camilo; o nella sicurezza strutturale della poesia di Soares de Passos [*Poesias*, 1856]; o nel realismo evocatore (che Herculano applica alla sua narrativa storica), che velocemente si trasforma in realismo romantico».

La lettura sociologica di José Augusto França punta su un lasso di tempo di circa 15 anni, variando i criteri. Con un preromanticismo nel 1780 e «anni di innocenza romantica» attorno al 1820 (di fatto, il 1822, con *Catão*, Catone, di Garrett, e *A Primavera* di Castilho), elegge l'atmosfera politica e culturale della «pax liberalis» come vero prologo al movimento. Verso il 1850, non vi è solo la scuola dei nuovi trovatori, ma vi sono anche le premesse della prossima «Rigenerazione». La guerriglia della gioventù conimbricense del 1865 contro i bonzi della capitale è contemporanea alla prima mostra industriale internazionale di Porto (dal 1864 collegato a Lisbona da una linea ferroviaria), e porta il positivismo in area letteraria. Nel 1880 (o 1881, anno del *Portugal Contemporâneo* di Oliveira Martins, sorta di bilancio liberale a partire dal 1826, morte di D. João VI) cresce il Partito Repubblicano, insieme alle commemorazioni del terzo centenario della morte di Camões. E, simbolo di un'epoca di sonno e di piacere, il «Passeio

Público» (Passeggiata Pubblica) si va trasformando nell'«Avenida da Liberdade» (Viale della Libertà).

All'interno della trinità romantica, Castilho comincia ad essere meno considerato dai poteri pubblici già alla fine degli anni '50 e, nel difendere *D. Jaime ou a Dominação de Castela* (D. Jaime o la dominazione castigliana, 1862) di Tomás Ribeiro, contro i *Lusiadi* nelle scuole, anticipa gli strali di alcuni dei molti critici che torneranno a discutere sulla *Questão Coimbrã* (Questione conimbricense, 1865-1866): date che aprono a tempi nuovi e alla seconda parte del secolo. Si commette, frattanto, l'ingiustizia di dimenticare un quarto moschettiere: António Pedro Lopes de Mendonça.

Oltre a Garrett e a Herculano, il ventesimo secolo insiste su certi nomi della *Questão Coimbrã*, semplificati come «Geração de 70» (Generazione del '70), che la recente *Storia Critica della Letteratura Portoghese* include nell'«evoluzione del romanticismo portoghese», chiudendo con il capitolo su «Antero de Quental e il terzo romanticismo». Non ci spingeremo a tanto. Ma la ragione di questo atteggiamento è da ricercare forse nelle «Reticências» di Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: «Produtos românticos, nós todos.../E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada» (Prodotti romantici, noi tutti.../E se non fossimo prodotti romantici, forse non saremmo nulla).

Cominceremo con il descrivere il ventennio iniziale, politicamente agitato, e povero letterariamente. Emergono, tuttavia, due linee di forza attraverso le quali si potrebbe studiare il secolo: il filintismo e l'elmanismo. Sono a capo di ciascun gruppo Garrett e Castilho. Triangolati da Herculano e suoi discepoli nel romanzo storico, li incontreremo in un anno particolare – 1843 –, in cui si cristallizzano i fervori romantici. È quando esordisce Lopes de Mendonça, per un decennio sul trono del romanzo d'appendice – fino alle *Recordações de Itália* (Ricordi d'Italia, '52-'53) –, oltre che precursore della stampa socialista e operaia, e del romanzo intimista. La divulgazione critica dei poeti suoi contemporanei – riassunta in «Ultraromanticismo» – lo trasforma in anello di congiunzione tra le due generazioni. Chiudiamo con Camilo Castelo Branco (1825-1890), con un tentativo di sistematizzazione della sua vasta opera.

## LA FINE DELL'ANTICO REGIME

Aprè il secolo la Guerra delle Arance. Nel quadro dell'offensiva di Napoleone contro l'Inghilterra, Francia e Spagna firmano un patto (gennaio 1801) fortemente gravoso per il Portogallo: adesione al blocco continentale, con apertura dei porti solo a spagnoli e francesi, e diritto per costoro al risarcimento dei danni di guerra; e, tra le altre intimidazioni, revisione dei confini con la Spagna. Senza capacità di comando e di risposta, tra il 20 maggio e il 6 giugno cadono le piazzeforti dell'Alentejo e si sottoscrive il Trattato di Badajoz: il Portogallo perde Olivença, ferita ancora aperta nell'animo dei nazionalisti. Con implicazioni nell'America del sud e l'elevato importo corrisposto alla Francia per evitare l'invasione, quel trattato sarà confermato da uno ancor più severo (Trattato di Madrid, 29 settembre 1801). Arance di Elvas offerte da due soldati al comandante Manuel de Godoy, il quale le invia come accompagnamento di un messaggio alla regina Maria Luisa, daranno il nome alla facile guerra, denunciando l'amarezza di una nazione ormai allo sbaraglio.

Il regno di D. Maria I (1777-1816) era, fin dal '92 – per la morte del principe ereditario D. José (1788) e per la follia della regina – nelle mani di un impreparato secondogenito, che sarà incoronato nel 1818, a Rio de Janeiro. Sposato con la brutta, intelligente, irrequieta e infedele Carlota Joaquina, figlia di Carlo IV di Spagna, il futuro D. João VI si dà ai piaceri della carne e lascia la patria nelle mani di ministri.

Alla fine del 1806, il Portogallo è costretto ad aderire al blocco continentale contro l'Inghilterra, e a procedere alla confisca dei beni e all'arresto degli inglesi residenti nella nazione.

Ma D. João, preavvisati i mercanti inglesi, firma un accordo segreto con Giorgio III di Inghilterra (22 ottobre, ratificato in Portogallo l'8 novembre). Indifferenti alla nota doppiezza joanina, le truppe napoleoniche passano la frontiera il 19 novembre. Ignorando il Trattato di Fontainebleau del 27 ottobre – che tripartiva il Portogallo e già ambiva all'Oltremare –, e per di più isolato da una Spagna avversa che aggiunge 27.000 uomini e 62 pezzi di artiglieria ai 28 mila francesi, aspettare il nemico, anche se in pessime condizioni, sarebbe stato umiliante. Vincitore o vinto che risultasse

il Portogallo, perdita ancor più grave sarebbe stata se l'Inghilterra avesse mal interpretato quell'accordo e avesse conquistato i possedimenti in India, in Brasile e nel resto dell'Impero. L'ultimo consiglio di Stato (24 novembre) si allarma alla notizia dell'arrivo di Junot ad Abrantes, località dalla quale la moglie, Laura Junot, prenderà il titolo di «duchessa di Abrantes». Tre giorni bastano per le ultime sistemazioni dell'amministrazione regia, con la nomina di sette governi militari del regno, e l'imbarco della Famiglia Reale insieme a migliaia di burocrati, mercanti, lacchè, personale di servizio, soldati, casse e bauli che celano tesori, archivi e altri beni. Comandata dagli inglesi, l'armata salpa il 29, già avvistata dalle prime truppe francesi che sbarcano a Lisbona.

Il capo della polizia è ora Pierre Lagarde, il cui nome servirà di titolo a un giornale antinapoleonico – *O Lagarde Português ou Gazeta para Depois de Jantar* (Il Lagarde portoghese o Gazzetta per il dopocena, 1808) – e ai versi di un temibile poeta, panflettista satirico e giornalista: José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832).

I titoli dei suoi lavori, più volte ripubblicati, sono singolari, oltre che critici, morali e divertenti, come risulta dal sottotitolo: *Comboio de Mentiras* (Treno di menzogne, 1801); *O Espreitor do Mundo Novo* (Lo scrutatore del nuovo mondo, 1802); *Câmara Óptica. Onde as vistas às avessas mostram o mundo às direitas* (Camera ottica. Dove le cose viste al rovescio mostrano il mondo al dritto, 1807-1808, 12 opuscoli); *Revista dos Génios de Ambos os Sexos, passada em virtude da denúncia, que dele se deu, ou Segunda Parte do Tribunal da Razão* (Rivista dei geni di ambo i sessi, passata in virtù della denuncia che di esso si fece, o Seconda parte del Tribunale della Ragione, 1815); *Os Enjeitados da Fortuna Expostos na Roda do Tempo: Obra moral e muito divertida* (Gli abbandonati dalla Fortuna esposti nella Ruota del Tempo: opera morale e molto divertente, 1817-1818); *Portugal Convalescido pelo Prazer Que Presentemente Disfruta na Desejada, e Feliz Vinda do Seu Amabilíssimo Monarca o Sr. D. João VI e da Sua Augusta Família* (Il Portogallo ristabilito dal piacere che attualmente gode per il desiderato e felice arrivo del suo amabilissimo monarca D. João VI e della sua augusta famiglia, 1821), etc.. Attento all'aerostatica del tempo, creatrice di sogni di conquista dello spazio, edita *O Balão aos Habitantes da Lua: poema herói-cómico em um só canto* (Il pallone agli abitanti della luna: poema eroicomico in un solo canto, 1819) in 80 ottave di sapore camoniano.

Opuscoli anonimi o firmati con le sole iniziali fucilano gli invasori; a parte qualche testata costretta al servilismo o l'ufficiale *Gazetta di Lisbona* – che avrà lunga vita, dal 10 agosto del 1715 fino a oggi, con il nome di *Diário da República*, ora in edizione solo elettronica – la quasi totalità della stampa

periodica corrode la figura di Napoleone e del favorito Godoy, accusato di essere un venduto e un traditore.

A occuparsi della degradata economia nazionale v'è un'eminente figura di giurista, José Acúrsio das Neves (1766-1834), autore di una fondamentale *História geral da invasão dos franceses em Portugal e da restauração deste reino* (Storia generale dell'invasione francese in Portogallo e della Restaurazione di questo regno, 5 tomi, 1810-1811). Da un punto di vista letterario, un certo interesse suscita la dozzina di scritti patriottici in cui egli spinge la nazione alla resistenza solidale contro la Spagna ed elogia l'Inghilterra nella figura di Giorgio III, del resto molto cantata nella lirica nazionale.

La consacrazione della pratica panflettaria offre al deputato e segretario della Giunta Reale del Commercio, Agricoltura e Navigazione, l'occasione per affermarsi come economista difensore della rinascita industriale. Frutto di questa esperienza sono i due tomi di *Varietades sobre objectos relativos às artes, comércio e manufacturas, consideradas segundo os princípios da economia política* (Varietà su oggetti relativi alle arti, commercio e manifatture, considerati secondo i principi dell'economia politica, 1814, 1817), e altri scritti, fino alle *Considerações políticas e comerciais sobre os descobrimentos e possessões dos portugueses na África e na Ásia* (Considerazioni politiche e commerciali sulle scoperte e possedimenti dei portoghesi in Africa e in Asia, 1830). Dal XVI secolo e fino all'Antero de Quental delle "Causas da Decadência dos Povos Peninsulares" (Cause della decadenza dei popoli peninsulari, 1871), si discute sulla presenza oltremarina. Antichi odii degli «empi» ed «eretici» liberali, identificati con l'invasore napoleonico e ora vincitori, sollevano José Acúrsio das Neves, nel 1821, da ogni incarico; nei continui capovolgimenti della situazione politica, ora rientra nella Giunta del Commercio, ora è imprigionato e vive in clausura, continuando a difendere l'Altare come «base di sicurezza del Trono», senza dimenticare terapie industriali o misure di pubblica sicurezza.

Il Trono e l'Altare hanno uno strenuo difensore – soprattutto nei giorni neri della sottomissione ai delegati di Napoleone, tra il novembre del 1807 e l'aprile del 1811 – in José Agostinho de Macedo (1761-1831). Frate agostiniano, espulso dall'Ordine per cattiva condotta e vizi privati, è dal 1802 predicatore regio. Membro della Nuova Arcadia e dell'Arcadia di Roma, ha molti nemici anche per l'astio e l'invidia con cui considera gli altri: massoni, in cui include francesizzati, discepoli di Voltaire, Rousseau e altri illuministi (mentre elogia Newton, cui dedicherà l'omonimo poema epico, 1813); Camões e *I Lusíadi*, che scredita, per glorificare la propria opera O

*Oriente* (1814), in dodici canti; Bocage, Almeida Garrett, i liberali; *Os Burros* (Gli asini), ossia i letterati. Incostante e violento, irriducibile polemista, buon argomentatore e dalla prosa agile, il panflettista Macedo è eccessivo, esibizionista, avverso alla bontà, senza misericordia. Scrisse, tuttavia, opere di grande impatto, come *Motim Literário em forma de soliloquios* (Rivolta letteraria in forma di soliloqui, 4 voll., 1811), che ispirerà *Motim Literário* di David Mourão-Ferreira (1962), o il periodico "A Besta Esfolada" (La bestia scuoiata, 1828-1829, 1831).

Allontanati i francesi, risorge la lirica laudatoria per la coppia regale. Ancora nel 1811, Joaquim José Pedro Lopes (1778?-1840) propone l'insulsa "Ode ao faustosíssimo dia natalício de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor" (Ode al felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Reale il Principe Reggente Nostro Signore), 18 sestine poi in volume eponimo che riunisce 17 composizioni, in portoghese e in latino, dalla nascita del principe (1767) fino al 1817. Un'altra miscellanea, non datata, raccoglie sette composizioni dal 1791 fino al tranquillo periodo che succede alle invasioni; l'ultimo di due sonetti si chiude con l'invocazione: «Volve, oh PRÍNCIPE amado, à Pátria Terra!» (Torna, o PRINCIPE amato, alla patria terra). L'appello oltrepassa l'Atlantico. Tra le più riuscite antologie di autori — Cândido Manuel da Costa, Filinto Elísio, António Dinis da Cruz e Silva, José Anastácio da Cunha, Silva Alvarenga —, citiamo *Collecção de Poesias Inéditas dos Melhores Auctores Portuguezes* (Raccolta di poesie inedite dei migliori autori portoghesi, 2 voll., 1809-1811). Tali compilazioni, fondendosi nello stesso spazio tipografico e mentale, promuovono un'intesa patriottica delle parti, che tuttavia continuano a dilaniarsi ideologicamente.

O *Jornal Poético* (1812) riprende questa atmosfera, con un'ode in 26 ottave, non firmata, "Ao Príncipe Regente Nosso Senhor", rinnovata seduzione per lirici minori. L'anno successivo, Joaquim José Pedro Lopes risponde con "Ode aos faustísimos Anos de S. A. R. a Princesa Carlota Joaquina N. S." (Ode ai felicissimi anni di Sua Altezza Reale la Principessa Carlota Joaquina N. S.). L'alternanza tra l'anniversario joanino del 13 maggio e il 25 aprile giorno di nascita di Carlota Joaquina Nostra Signora sarà una costante. Muore D. Maria (1816), ricoperta di elegie; si uniscono in matrimonio Pedro, il primogenito, e Leopoldina, venuta da Vienna d'Austria (1817); si acclama D. João VI (1818).

Nel primo trimestre del 1820 si accentua il declino del commercio nel Regno, seguito da fallimenti. L'autorità inglese supervisiona il paese. Il maresciallo Beresford — che aveva dato prova di forza nell'ordinare l'impiccagione del generale Gomes Freire de Andrade e di altri undici



«martiri della Patria» accusati di appartenere alla massoneria (1817) – riorganizza l'esercito, sotto le crescenti proteste della nazione. Il 13 agosto si sposta a Rio de Janeiro. L'insostenibile atmosfera spinge alla cospirazione un gruppo di borghesi di Porto legati alla massoneria, che costituirà l'avvio alla Rivoluzione Liberale del 24 agosto del 1820. Per la prima volta si avranno elezioni il 10, il 17 e il 24 dicembre.

Si diffonde il giubilo per la risposta favorevole di João VI alla convocazione delle Corti Costituenti (1821). Il re lascia il Brasile nell'aprile di quello stesso anno, sbarca al Terreiro do Paço il 4 luglio del 1821, inserito in un potere legislativo, che redige la Costituzione del 1822.

I verseggiatori entrano in gara, applaudendo questo ritorno dal Brasile. Nel frattempo, avevano già intinto penna più agile Almeida Garrett (a cominciare da un sonetto del 1814) e António Feliciano de Castilho (1816), che nei loro primordi operano la sintesi di due procedimenti letterari in corso: il filintismo e l'elmanismo.

Modalità di espressione poetica che risente dell'influenza di Filinto Elísio – nome arcadico di Padre Francisco Manuel do Nascimento (Lisbona, 1734-Parigi, 1819) –, il filintismo è caratterizzato da un triplice movimento: saggio di riflessione metapoetica, secondo Orazio e altri poeti latini tradotti da Filinto Elísio; riflessione, nel corpo stesso del testo, sulle sorti e i cambiamenti della lingua, che egli cercò di purificare dall'alluvione di gallicismi; preannuncio, pur nell'adesione a uno spirito europeo esaltato dai progressi dell'Illuminismo, di un'inquietudine dell'animo esulcerato dal lungo esilio (dal 1778). Se ora il primo movimento si va affievolendo – nonostante Garrett, Mendonça e Camilo –, e sta per divenire preoccupazione precipua nella seconda metà del Novecento, il secondo invece si traduce in innumerevoli «studi della patria lingua» (titolo della sezione dell'*Archivio pittoresco*, 1857-1868), con la promozione di Castilho e di Camilo a custodi della purezza dell'idioma.

Questa tripartizione attualizza quella del giornalista Francisco Solano Constâncio (1777-1846), che, nell'*Aviso al lettore* con cui apre il primo degli undici tomi delle *Obras Completas* di Filinto Elísio, Parigi, 1817, parla del Poeta (ingegno), dello Scrittore (dizione, elocuzione) e del Letterato (difensore della purezza della lingua).

Fin dal 1817, Filinto compare nei titoli o nelle epigrafi di Garrett: la *Lírica de João Mínimo* (1829), che riunisce scritti tra il 1815 e il 1823, lo fa cantore della libertà, proscritto come il suo Camões. Nel "Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa" (Abbozzo della storia e lingua portoghese), introduzione al *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores*

*Portugueses Antigos e Modernos* (Parnaso lusitano o Poesie scelte degli autori portoghesi antichi e moderni, Parigi, 1826-27, 5 voll.; 6.° vol., 1834), Filinto giganteggia «contro l'enome idra, le cui innumerevoli teste erano il gallicismo, l'ignoranza, la vanità, e tutti gli altri vizi che andavano divorando la letteratura nazionale». Il mimetismo arriva al punto che *Dona Branca* reca sul frontespizio "Opera postuma di F. E.", monogramma che, oltre a essere un omaggio, serve all'autore di «puerile copertura per timore delle critiche». Nella riedizione del poemetto (1850), Garrett fa un'importante precisazione: «Dallo stile ho tolto molti giri di forzato arcaismo che sapevano di reazione filintista, situazione in cui si trovava la lingua quando l'ho composto».

Il dibattito si incentrerà, in seguito, sulle novità lessicali e sulle asprezze sintattiche. Ma la vera questione – nota Herculano – è come nasce una lirica nazionale: «la scuola di Bocage preparò solo metà della rivoluzione artistica: portò la poesia dalle conventicole e dai saloni aristocratici alla pubblica piazza, ma non la rese nazionale. Questa difficile impresa era in gran parte riservata a un poeta tanto romano nelle intenzioni e nei desideri, quanto portoghese nell'indole del suo ingegno. Francisco Manuel fu colui che portò a termine quel che Bocage aveva iniziato, completando con la nazionalizzazione il plebeismo dell'arte. A questo, seguiva la rivoluzione: e un giovane poeta [A. Garrett], esiliato come Francisco Manuel, strappò la bandiera romana e inalberò quella portoghese. I poemi *D. Branca* e *Camões* furono il segnale della rivolta».

Teófilo Braga (1877) si sofferma più a lungo sulle «due influenze predominanti alla fine del Settecento nella poesia portoghese, il filintismo e l'elmanismo», che per lui però si prolunga solo «fino al primo quarto del diciannovesimo secolo». Mentre Garrett/Jónio Duriense analizzava la struttura del verso di Filinto, Castilho/Mémnide Egnense «ricalcava la sua metrificazione sulle tautologie elmaniste». Teófilo loda quanto Garrett ha appreso nell'esilio, e anche Lopes de Mendonça associa l'esilio di questi alla maggiore familiarità con Filinto, «poeta rigeneratore dello stile e del linguaggio» – citazione del 1855, influenzata dal nuovo corso politico del governo. Nel luglio del 1860, nella "Revista Contemporânea de Portugal e Brasil", ritorna sul dramma del cultore di Orazio «teso ormai verso la rigenerazione romantica»: «l'esilio e la nostalgia della patria gli concessero quel profumo di malinconia e di tristezza cui i poeti devono le loro più belle ispirazioni». L'arte del «nostro Filinto, in versi come oggi non si fanno più», nel descrivere la morte di Orfeo (*A República das Letras*, giugno 1875), doveva impressionare tanto Camilo che questi fece di Calisto Elói di A

L'OTT

Queda  
conterBrand  
Corresp  
frammi  
dell'es  
arcadi[Sadin  
Marianota a  
guerra  
versi c  
adatti  
L'ultim  
dal tit  
somos  
per qu  
melannel "B  
per la  
nazionquesta  
ed. 18  
brevità  
Elman  
due pa  
stile e  
sfocian  
invent  
Coimbrdunqu  
Bocage

*Queda dum Anjo* (La caduta di un angelo, 1866) un diretto discendente, quasi contemporaneo, di Filinto e che, come lui, infuse nuova linfa alla lingua.

Nel ventesimo secolo, lo ammirano poeti come Fiama Hasse Pais Brandão o Dórdio Guimarães. Luís Filipe de Castro Mendes, in *Correspondência Secreta* (1995), disperde Francisco Manuel do Nascimento in frammenti, ne mima sonetti e poemi, ce lo mostra in dolenti monologhi dell'esilio patigino, che è anche separazione dalla sua musa Alcipe, nome arcadico della marchesa di Alorna.

L'elmanismo è la stilizzazione del procedimento poetico di Elmano [Sadino], nome con cui era noto Manuel [Manoel, anagrammato in Elmano] Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) nella Nuova Arcadia.

Garrett combatte l'attività letteraria dell'Arcade e dei suoi epigoni. In nota al "Português Constitucional Regenerado" (n. 41, 1821), dichiara una guerra molto particolare: «C'è da augurarsi che passino presto di moda i versi di *ractraprampram* e che il meccanismo della metrificazione e del ritmo si adatti all'idea che esprime, abbandonando la monotonia dei versi d'effetto. L'ultimo verso di quest'ode [il 24 agosto del 1820, a Porto, inneggiando, fin dal titolo, "Alla Libertà", che termina: Tu nos abres em par – homens já somos] non sembrerà di certo ai signori Elmanisti un buon verso, ma non per questo lo emendo. Ho voluto adeguare la languidità del ritmo alla melanconia dell'idea. A chi non piace, non lo legga».

Pato Moniz, redattore amico di Bocage, protesta; Garrett ribadisce, nel "Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa", la sua avversione per la mania della traduzione e conseguente riduzione della letteratura nazionale «a monotoni sonetti, a strofette d'amore, a insipide filatesse».

António Feliciano de Castilho si occupa a lungo e sistematicamente di questa guerra, nel 1837, annotando il poemetto incluso in *A Primavera* (1° ed. 1862). Egli dice: «[...] né posporre tanto l'armonia e la chiarezza alla brevità come Filinto; né sacrificare tanto l'intendimento all'udito come Elmano». Evoca poi i suoi tempi di studente a Coimbra, e la contesa tra i due partiti sulle modalità dell'espressione, con Bocage «terso e brillante in stile e metro», già confrontato con Filinto a partire da cinque elementi – che sfociano nel gusto – considerati indispensabili in un buon poeta: facoltà inventiva, facoltà sensitiva, scienza, lingua, udito. Quando si studia la *Questão Coimbrã*, o Questione del Buon Senso e Buon Gusto, si deve passare da qui.

Per Castilho, il tradurre molto o produce sterilità o è un sintomo: dunque, Filinto non è un creatore (ma non ha tradotto molto anche Bocage? Dimentica Castilho il suo stesso caso?). Punto due: «In affetti però

supera Bocage, e non abbonda. Ogni tanto balenano in lui segni di quella assorta melanconia, che più o meno spira in tutti i buoni poeti. Le amarezze e nostalgie [...] non di rado gli ispirano versi amorevoli e squisiti di tristezza». Questo aspetto è curioso, poiché Bocage all'epoca viene ritenuto meno «preromantico» di quel che proclama la critica odierna. Filinto vince poi in scienza – terzo punto –, sebbene «meno di quanto avrebbe potuto e diversamente da quel che doveva sapere». Parità nel quarto punto: «È il linguaggio e l'elocuzione l'aspetto caratteristico principale di Francisco Manoel, come di Manuel Maria è l'armoniosa eleganza. [...] Insomma, Francisco Manuel do Nascimento fu un martire della religione della nostra lingua: per darle maggior gloria limitò la sua; con l'eccesso di gioielli di cui la ornò, la rese affettata, e meno grave matrona che ballerina sul filo; agile e lieve, certamente, ma leziosa e sussiegosa: [...] ha reso forse un servizio più grande di qualsiasi classico, ma di tutti è quello meno da seguire alla cieca».

Infine, elemento decisivo per chi ricusa «modelli assoluti», ma, all'inizio, aveva definito Bocage insuperabile all'udito, cioè quanto ad armonia metrica. Qui, Filinto sarebbe un disastro, poiché nessuno ha mai metrificato in modo così rigido, trasandato e insolente», con una rima «innaturale e povera», dunque, senza gusto. Inoltre, gli argomenti sono fiacchi, pieni di luoghi comuni, ripetizioni e ridondanze – pecche che José Leite de Vasconcelos avrebbe trovato in Bocage...

La fusione tra Bocage e Filinto, rivelatrice dei «primi segni di una nuova scuola», è opera di Lopes de Mendonça (1849), il quale, attribuendo il comando a Garrett, fa di Castilho un autore di frontiera: «Nella *Noite do Castelo*, nonostante lo sforzo di innovazione che il poeta tenta di dare alla sua ispirazione letteraria, non vi si indovina il seguace della scuola bocagiana, l'autore della *Cartas de Eco e Narciso* (1821)». Mendonça associa, alla fine, due nomi che molto si ammiravano, nonostante la fauna epigonica. Per il solo periodo dal 1805 al 1824, Teófilo Braga registra i nomi di settanta elmanisti. Ma ne sarebbero seguiti in successione decine di altri.

Negli anni '50, Luís Augusto Palmeirim (1825-1893) definisce Filinto «il più sapiente poeta portoghese dei tempi moderni» e Bocage «il nostro maggior poeta dopo Camões» («O Panorama», 12-1-1856). Riducendo il canone nazionale a quattro momenti-chiave, cita «l'episodio di Inês de Castro, nei *Lusiadi*; il bell'idillio di Bocage, "La materna nostalgia"; l'inizio del quarto canto del *Camões*, di Garrett; e "La luna di Londra" di João de Lemos», provando che «la lingua portoghese può competere con la tenerezza e la docilità dell'italiano, come fuor di dubbio essa non è affatto intimidita dalle arditezze di quella castigliana» (2-II-1856). Produce frutti il

lavoro editoriale del bibliofilo Inocêncio Francisco da Silva, che riunisce l'opera completa di Bocage (1853), includendovi un settimo volume di *Poesie erotiche, burlesche e satiriche* (1854).

Al contrario di Filinto, Bocage in questi duecento anni è un nome da antologia, e da subito (già nel 1805-1806) viene accolto nel *Giardino delle Muse e dei Savi*, o *Fiori Poetici Stranieri e Nazionali*, accanto a Camões, Pope, Lessing, Anacreonte, Kleist.

Elette le Cortes, il Portogallo entra nell'era parlamentare e mette fine a quasi tre secoli di Inquisizione (dal 1536) e alla censura che imbavagliava la stampa. Nonostante ciò, si intenta un processo al garrettiano *Ritratto di Venere* (1821) per «abuso della libertà di stampa», sequestrato nel febbraio del 1822, con difesa e assoluzione dell'autore il 4 ottobre del medesimo anno. Un mese prima, D. Pedro aveva lanciato il celebre grido di Ipiranga e il 12 ottobre si proclamava Imperatore del Brasile.

Con la prima Costituzione (23 settembre 1822) sono garantiti i diritti e doveri individuali. Lo Stato ha come base istituzionale una Camera di deputati eletti ogni due anni per suffragio diretto, anche se esposti al veto sospensivo del potere esecutivo, che è nelle mani del re. Fino al 1911, non voteranno né saranno elette donne; né, per ora, i minori di 25 anni, mentre i ventenni solo se sposati, ufficiali dell'esercito, laureati, e chierici di ordini ecclesiastici. Tra le altre proibizioni, è ineleggibile chi non possiede una rendita adeguata, e ciò limita la possibilità di candidarsi.

I limiti al potere regio lasciano insoddisfatti il secondogenito di D. João VI, D. Miguel, e la regina, Dona Carlota Joaquina, ed entrambi approfittano della reazione assolutista che si manifesta in varie città, già nel 1823. La «Vilafrancada» è un chiaro esempio della fragilità del re: il 23° reggimento di fanteria, che doveva lasciare Lisbona per combattere la sedizione nella Beira, si rivolta a Vila Franca de Xira e passa dalla parte dell'Infante, che accorre a capitanare l'insurrezione. Si apre per molti la via dell'esilio — è il primo di Garrett, fino al 1826 —, e si sopprime tutto quello che ha sentore di società segreta.

È allora che il termine «carboneria» diviene familiare al lettore della «Gazzetta di Lisbona». Un'altra controrivoluzione (1820-1821) aveva intanto scosso l'Europa: di fronte alla rivolta napoletana, Metternich elegge la Carboneria come la principale avversaria tra le sette politiche, e «tutte le prigioni d'Italia e di Germania si riempiono di sospetti e infidi», mentre «il papa, guardando soddisfatto dall'alto del Vaticano il Vecchio Mondo, pensò di trovarsi nei giorni fortunati di Gregorio VII e IX, e dirugginò i sacri

fulmini scagliando anatemi a massoni, scomuniche a carbonari». In questa sintesi di Garrett (*Il Portogallo sulla bilancia d'Europa*, 1830), non manca il quadro di un'Italia «completamente schiava, ma schiava che morde i ceppi, e che ha la forza per spezzarli, ma che ancora deve farlo», considerando che «tutto è piccolo e meschino nel più grandioso paese della Terra». Alcuni rivoluzionari napoletani si rifugeranno in Portogallo.

Aleggia la minaccia di guerra civile. La pacificazione, sotto forma di amnistia, esiste solo sulla carta mentre, nell'aprile del 1824, D. Miguel spinge perché il padre abdichi. D. João VI, incalzato dalle truppe della capitale, viene accolto da una nave inglese e soffre l'umiliazione di vedersi appoggiato dalla diplomazia straniera; ma destituisce il figlio da comandante dell'esercito e lo fa imbarcare per la Francia.

Il re muore il 10 marzo del 1826, con il primogenito imperatore in Brasile e D. Miguel in Austria. D. Maria Isabel, loro sorella, è nominata reggente. Il 2 maggio D. Pedro abdica in favore della figlia D. Maria da Glória, che dovrà andare in sposa, a sette anni, allo zio Miguel, di 24, d'ora in avanti reggente, una volta giurato sulla Carta Costituzionale (31 luglio) accordata il 29 aprile e resa pubblica dietro pressione del generale Saldanha, che controllava l'esercito di Porto.

Secondo la Costituzione del 1826, coadiuvato da un Consiglio di Stato, il re, moderatore, conservava il potere esecutivo attraverso i ministri dello Stato. Le Corti, dipendenti dal re, erano formate da due Camere elette per quattro anni: quella dei deputati (suffragio indiretto e ristretto) e quella dei pari, di nomina reale, vitalizi ed ereditari.

Un popolo orfano – irreggimentato, conclude il Garrett del 1830 – plaude al ritorno di D. Miguel, il 22 febbraio del 1828. Costui confina i deputati nelle loro province, ripristina la vecchia formula delle Cortes e l'11 luglio viene dichiarato dai Tre Stati – clero, nobiltà e popolo – unico re legittimo, annullando quanto aveva promulgato il fratello.

Si instaura l'oppressione «miguelista», che fa rinascere le società segrete. L'ufficiale "Gazzetta di Lisbona" continuava a terrorizzare i lettori con Mazzini e compagnia, sconfitti da Vienna. Seguono aggressioni contro i liberali, ora nelle isole atlantiche, ora in Inghilterra e in Francia. L'imperatore D. Pedro I abdica in Brasile (7 aprile 1831) per passare in Francia, dove affluiscono gli esiliati, tra i quali Garrett, al suo secondo esilio, ed Herculano. La spedizione di D. Pedro, ora semplice soldato, parte nel febbraio del 1832 e si reca nelle Azzorre, e di qui, una volta terminati i preparativi, i suoi all'incirca 7.500 uomini avvisterranno, il 7 luglio, la terra portoghese e due giorni dopo giungeranno a Porto.

entrano  
di Assi  
all'esilio

figlia, D

Ma la tu

alla libe

naziona

internaz

l'appogg

L

vittoria

della C

Costituz

mette in

legittima

ancora

partigian

«cartista

giustifica

V

denotano

persino

questo f

accettabi

nell'Intro

definisce

desidera

sostegno

ecclesiast

buono e

volontà

nazioni

della sua

preferisc

rappresen

settembre

della min

Prende corpo così la riconquista liberale. Gli uomini di D. Pedro entrano a Lisbona nel luglio del 1833, e la vittoria viene sancita dallo scontro di Assiceira, seguito dalla Convenzione di Évora Monte, che condanna all'esilio D. Miguel.

Il re soldato muore il 24 settembre del 1834; cinque giorni prima, la figlia, D. Maria II, era stata dichiarata, a 15 anni, maggiorenne dalle Cortes. Ma la turbolenza dei diciassette anni successivi non giova né all'economia né alla libertà dei cittadini. Estinti gli ordini religiosi, i loro beni vengono nazionalizzati; la disoccupazione imperversa tra i militari; la situazione internazionale non è favorevole, costretto il paese, tra l'altro, a pagare l'appoggio spagnolo nella fase finale della Guerra Civile.

L'ingegneria elettorale per il nuovo suffragio nell'estate del 1836 dà la vittoria ai liberali moderati e conservatori (i «cartistas», vale a dire sostenitori della Carta Costituzionale del 1826), ma il recupero, in Spagna, della Costituzione del 1812, alla quale si era ispirata quella portoghese del 1822, mette in discussione la legittimità di quella Carta, non espressa da una legittima assemblea, ma solo promulgata da D. Pedro, quando si trovava ancora in Brasile. Dov'era la sovranità popolare? Garrett era «vintista», partigiano della rivoluzione del '20; Herculano, di 11 anni più giovane, era «cartista», nonostante non fosse facile per uno come lui venuto dal nulla giustificare la Camera dei Pari, dove pontificavano gli aristocratici.

Vari passi di una lettera del 10 dicembre del 1870 a Oliveira Martins denotano il suo scarso apprezzamento per il concetto di maggioranza e persino per l'istituzione parlamentare. C'è un'intima contraddizione in questo fautore dei movimenti popolari medievali, anche quando anarcoidi, accettabili se necessari a uno scettro debole o violento. Panegirista, nell'Introduzione di *O Bobo* (Il buffone, 1843; in libro, 1878), Herculano definisce i borghesi «embrione della moderna classe media», che egli desidera numerosa, ricca, intelligente, emula del clero per la sua cultura, utile sostegno della sovranità «per domare le aristocrazie secolari ed ecclesiastiche», e aggiunge: «Che le leggi si ispirino agli eterni principi del buono e del giusto, e non mi chiederò se sono conformi o meno alla volontà di maggioranze ignare». All'ipotesi democratica – che «ripugna alle nazioni occidentali d'Europa, educate dal cattolicesimo che, nella purezza della sua indole, è il tipo di monarchia rappresentativa» – Herculano preferisce l'intangibile libertà individuale, all'interno della legittimità rappresentata dal diritto divino della sovranità regia o di quella popolare. Il 9 settembre del 1836, con il pretesto dell'arrivo a Lisbona dei parlamentari della minoranza antigovernativa, dalla popolazione, efficacemente inquadrata

da una Guardia Nazionale cosciente dei tempi difficili che si stanno vivendo, si levano evviva alla Costituzione del 1822 e abbasso al Governo. Le truppe fraternizzano con i manifestanti. Privo di autorità, il Governo si dimette. La sinistra liberale plaude al Settembrismo, che avrà vita breve (nove mesi).

Garrett si incarica di riformare il teatro nazionale. Herculano si dimette dalla Biblioteca portuense, e torna a Lisbona a novembre. In stampa, ha l'opuscolo *A Voz do Profeta*, anonimo, in cui suo bersaglio sono i settembristi, irreligiosi e distruttori della tradizione o dei monumenti. L'anno seguente, lancia il giornale di istruzione e svago "O Panorama" (1837-1868).

I contrasti politici confluiscono nella Costituzione del 1838: si mantiene temporaneamente il Senato, con la Camera dei Deputati, di durata triennale, entrambi per elezione diretta: in tal modo, si accontenta sia la destra che la sinistra liberali. Si quantifica la rendita netta annuale dei votanti con più di 25 anni, o di 21, come nei casi già visti sopra. La revisione del 1852 allarga il suffragio, oltre ad abolire la pena capitale per i crimini politici. Il Portogallo sarà il primo paese ad abolire la pena di morte nel 1867.

Il nuovo governo, maggioritario in parlamento in modo schiacciante (non si sono candidati i «cartistas»), sopravvive fino alle elezioni del 1840, quando le Camere passano alla parte avversa. Per riformare il potere, António Bernardo da Costa Cabral (1803-1889) – 1.º Conde de Tomar, che i nemici chiamano «conte del prendere»<sup>1</sup>, cioè, del rubare – nuovo uomo forte di un governo quasi integralmente cartista a partire dal giugno del 1841, si sente con le spalle al sicuro (con la regina, i militari, la Massoneria, di cui da quell'anno è Gran Maestro) e, in un viaggio a Porto nel gennaio del 1842, procede alla restaurazione della Carta Costituzionale. Sono tempi bui per la libertà di stampa – e per Garrett, che approfitta di non sedere in Parlamento per scrivere i suoi capolavori.

### 1. Almeida Garrett

«Messaggero del nuovo spirito europeo» fu Garrett che, «cappello bianco, calzoni a scacchi, cravatta rossa, monocolo, un sigaro tra le labbra e uno scudiscio in pugno», frustò le orecchie del Vecchio Mondo portoghese

<sup>1</sup> Tomar in portoghese significa appunto "prendere".

L'OTTOC

e lo obb  
di intelle  
e nostra,  
primo a  
profuma  
in vestag

Jo  
trascorre  
racconti  
dei franco  
dove ave  
futuro v  
Família -  
sonetti, s  
che lo re  
legge. Ag  
Lisbona,  
«licenzios  
Agostinh  
Nel terzo  
pittura, l  
Venere in  
del marito  
Cupido a  
potuto es  
di questi  
(Il ratto d

Ser  
questa oc  
quale si d  
funzionar  
Toucadon  
femminile  
1807).

La  
inglese; in  
alle stamp  
entrambi  
Branca, G



e lo obbligò ad aprire la prima bottiglia di champagne». Che tipo di artista e di intellettuale era un uomo siffatto, che, per meraviglia di Ramalho Ortigão e nostra, «scriveva in una notte l'intero schema del *Frei Luís de Sousa* e tutto il primo atto di questo capolavoro, e passava un'intera mattina a sbarbarsi, profumarsi, indossare camicie di seta, infilare i piedi in *pantoufles* e avvolgersi in vestaglie di velluto?».

João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854) trascorre l'infanzia a Porto, sua città natale, ascoltando dalla servitù versi e racconti popolari, che ne faranno il primo folclorista nazionale. Per timore dei francesi, nel 1809 il padre trasferisce la famiglia a Terceira, nelle Azzorre, dove aveva delle proprietà. Affidato per l'istruzione a due zii – uno di essi il futuro vescovo di Angra do Heroísmo (1812), fra Alexandre da Sagrada Família – João Baptista, dai dieci ai diciassette anni, si esercita a scrivere odi, sonetti, sermoni e scene di teatro. La lezione classica viene riversata in *pièces* che lo rendono famoso a Coimbra, dove dal 1816 segue il corso di laurea in legge. Agitatore studentesco, stringe rapporti con il mondo accademico di Lisbona, e qui esordisce con *O Retrato de Venus* (Il ritratto di Venere, 1821), «licenzioso» omaggio alla Pittura, su cui si scagliano gli strali di José Agostinho de Macedo, e che lo stesso autore deve difendere in tribunale. Nel terzo e nel quarto dei quattro canti in versi sciolti, si narra la storia della pittura, lasciando in sospeso il breve argomento della passione di una Venere infedele per Adone, che lei custodisce nell'isola di Pafos, timorosa del marito Vulcano. All'amante offre un ritratto dipinto da artisti che il figlio Cupido aveva cercato per il mondo; ma nel momento in cui l'arte avrebbe potuto essere di consolazione in assenza del modello, Adone muore. Alcuni di questi personaggi compaiono già nel manoscritto di *O Roubo das Sabinas* (Il ratto delle Sabine), in due canti.

Sempre nel 1821, fa rappresentare la tragedia *Catão* (Catone), ed è in questa occasione che conosce una giovinetta di 14 anni, Luísa Midosi, alla quale si dichiara pubblicamente, e che sposerà l'anno successivo. Laureato e funzionario ministeriale, pubblica, con un cugino di Luisa, Paulo Midosi, "O Toucador" (La toletta), il secondo periodico destinato a un pubblico femminile (1822; il primo, "Correio das Modas", Rivista di Moda, è del 1807).

La «Vilafrancada» (1823) lo costringe, insieme alla moglie, all'esilio inglese; in seguito, è corrispondente commerciale a Le Havre, e a Parigi dà alle stampe *Camões* (1825) e *Dona Branca ou A Conquista dos Algarves* (1826), entrambi in versi sciolti. Nel prologo (1848) alla seconda edizione di *Dona Branca*, Garrett racconta i suoi inizi letterari, e di come la rivoluzione e la

politica lo abbiano allontanato dalle muse, fino all'attuale triste libertà dell'esilio, quando, approfittando di un'estate trascorsa in campagna, ha potuto rivedere il poemetto, portandolo tra l'altro da sette a dieci canti, al pari di *Camões*, rifuggendo da arcaismi filintisti, e collegando meglio gli episodi di un amore impossibile tra la figlia di D. Afonso III e il capo dei mori, che verrà ucciso a Silves. Nel 1826 rientra in patria, per una importante esperienza giornalistica; ma con il ritorno di D. Miguel, nel 1828 – quando pubblica il romanzo di tipo tradizionale *Adozinda* –, si rifugia di nuovo in Inghilterra e poi in Francia, dove si unisce alla spedizione di D. Pedro. A Porto, durante l'assedio, scrive un primo abbozzo di *O Arco de Sant'Ana* (1845-1850), e dopo la vittoria viene compensato con la legazione di Bruxelles (1834-1836), un esilio non meno tormentoso degli altri, vissuto da povero diplomatico con una moglie scialacquatrice e infedele. Richiamato in patria dalla vittoria settembrista, gli viene affidato il compito di riformare il teatro – opera sua sono sia il Teatro Nacional de D. Maria II (1845) che il Conservatorio nazionale – e di rinnovarne il repertorio, nel quale i suoi testi (sei tra il 1838 e il 1843-1848) godranno di lunga fortuna. Separatosi nel frattempo dalla moglie, conosce una giovane di diciotto anni, Adelaide Deville, che gli darà una figlia, Maria, ma che lo lascerà presto vedovo. Non gli mancheranno nuovi amori – Maria Kruz e, soprattutto, la baronessa (detta viscontessa) da Luz: questi amori si metaforizzano nei titoli vegetali di *Flores sem Fruto* (Fiori senza frutto, 1845) e *Folhas Caídas* (Foglie cadute). All'ostracismo politico degli anni '40, di cui ha beneficiato la letteratura, ora corrispondono cariche e commende: è visconte, Pari del Regno, ministro degli Affari Esteri (1852). Muore di cancro nel dicembre del 1854.

Garrett era un pontefice della contraddizione. Quando evoca, in *Viagens na minha terra* (Viaggi nella mia terra, 1845-1846) «Il ballo pubblico più insulso, detestabile per rumore e confusione», o «La *soirée* più noiosa, con pianoforte obbligato, duetto di sorelle, polca delle cugine e bisca delle vecchie zie» non sta solo processando le forme della socialità romantica, ma rivela un'invincibile nostalgia, che giustifica e abbellisce ogni cosa quando siamo lontani. Tornati in patria, «le assurde *toilettes*, le strabilianti pettinature, le facce incredibili e le antidiluviane figure di tante donne brutte e disastrose» denunciano al contrario un sospiro nostalgico per quel che ci si è lasciati dietro, e questo, a metà Ottocento, la dice lunga sulle difficoltà di riformare i gusti o di correggere un sistema. Il colore locale si trasforma in *dolore locale*, come confermerà più tardi il personaggio di Carlos, in *Os Maias* di Eça de Queirós (1888).

Eleganza e distinzione, ecco quel che ha trovato il Carlos-Garrett sbarcando in Inghilterra. Si veda la confessione epistolare a Joaninha: «Mi stupivano quegli usi di alta civiltà, che tuttavia mi piacevano; mi ci sono adattato facilmente, mi sono abituato a vegetare dolcemente nella soave atmosfera di quella serra senza perdere la mia natura di pianta straniera. Mi piacevano: e non lo meritavano. In fondo all'anima e al carattere io non ero quello per il quale mi prendevano. Ho mentito: l'uomo non fa altro. Detesto la menzogna, non ne ho mai fatto uso volutamente, e tuttavia ho passato la vita a mentire. Ho mentito, certo, e piacevo perché mentivo. Santo Dio! perché dalla tua bocca è uscita la verità e perché l'hai inviata al mondo, Signore?».

### *Garrett giornalista*

Il Garrett giornalista è al centro dello sviluppo della stampa scritta in Portogallo. Grande parte della sua opera passa attraverso fogli effimeri, dove esercita il modo leggero, saltellante e digressivo della prosa.

Il primo tentativo serio di creare un'impresa giornalistica prende corpo con "O Português", fra l'ottobre del '26 e il settembre del '27. Preceduto da un Prologo – chiaramente di Garrett, che però non firmerà mai alcun articolo –, vi si affronta la questione delle patrie lettere «moribonde» da più di due secoli, considerando che «la schiavitù della stampa fu la maggior causa di un effetto tanto funesto». E aggiunge: «Ora non è meno difficile l'arte di scrivere un giornale: gli scritti periodici, effimeri e di materiale vario, hanno più libertà, e non esigono tanta precisione ed eleganza come un trattato o un'opera d'altro genere e forma. Ma presentano altre difficoltà, che non sono minori né inferiori». "Precisione" ed "eleganza" – nell'agire, nel dire, nel vestire. Ecco un programma di vita: una indicazione per un secolo liberale, ancora fragilmente democratico.

Nel 1826, tornato dall'esilio culturalmente arricchito, è giustificata la sua affermazione che «non abbiamo ancora un vero giornale», necessità sentita da «questa società di uomini di lettere, giureconsulti e commercianti» che si organizza per dare «finalmente scritto in portoghese un giornale come quello delle altre nazioni civili», che si vuole imparziale e che difenda «le legittime istituzioni», la libertà e l'indipendenza nazionale.

Presupposto e questione vitale è la libertà di stampa, (il cui progetto di legge apparirà sul numero 27-1-1827), soprattutto in presenza delle vicissitudini che sta passando "O Português". «La libertà di stampa», titolo

del poema del marzo del 1821, è considerata Verità prima, con le sue figlie, Ragione e Giustizia, che l'uomo di legge vuole offrire alla patria.

La Costituzione del 1822 aboliva la censura preventiva. L'Inquisizione era stata estinta il 12 luglio del 1821. Con Filinto, Garrett si rende subito conto dell'importanza di una stampa libera, unico bene del Cielo in grado di «aprire una strada» nel Portogallo libero. L'unzione che veniva dai pulpiti era ora sostituita da tribune di altri eletti; la Camera elettiva, appoggiata da un giornalismo esacerbatamente politico, legifererà d'ora in poi sulla Stampa in generale. Per l'uso che ne farà e per le battaglie che condurrà contro la censura, fino all'esecrabile «dei das rolhas» del 1850 – redigendo con Herculano la «Protesta contro la proposta sulla libertà di stampa» –, Garrett merita di figurare nel panteon del giornalismo libero. Oltre a lasciare uno spazio in bianco quando un articolo è censurato, altra novità assoluta è il menabò, non a una o due, ma a tre colonne, e attento al gioco grafico tra corsivo e tondo.

Articoli come «O Português e o Padre José Agostinho de Macedo» (17-8-1827) reiterano antiche lotte. Nell'anonimato delle colonne, vi si trovano soprattutto riflessioni sull'inquadramento del paese nel continente, che, unitamente a quelle di «Il Popolare» e di «Il Cronista», si coniugano in Portogallo nella «Bilancia dell'Europa», saggio pensato fin dal 1825.

Nel Prologo di quest'ultimo, Garrett si gloria di «aver fondato e poi in massima parte sostenuto e diretto» «Il Portoghese» e «Il Cronista», che si sono battuti per «unire le divise Camere», ottenendo «in risposta una reclusione di tre mesi per i suoi redattori». Altro vantaggio di «Il Portoghese» è la possibilità che gli offre di parlare *pro domo sua*. Nella sezione degli «Annunci», oltre ai rari esemplari del *Catão* e del *Camões* ancora in vendita (17-1-1827) o l'offerta del primo tomo del *Parnaso Lusitano* alla reggente Isabel Maria (19-12-1826), insiste su *Dona Branca*, «romanzo, opera postuma di F. E.» (15-11-1826), con la raccomandazione di leggerne certi passi. Nel n. 65 chiarisce: «Romanzo poetico, tratto dalle nostre antiche cronache, pieno di descrizioni nuove. Questa composizione poetica generalmente attribuita al nostro Filinto Elisio, le cui iniziali compaiono nel frontespizio [...] è di un genere del tutto sconosciuto tra noi, che passa dal serio al burlesco, dal sentimentale e triste al comico e al faceto». *Dona Branca* occupa quasi tutto il numero del 12 marzo 1827: invocata l'ascendenza scottiana, si espone l'argomento intervallato da lunghi estratti del poema, e si insinua che «altri aspetti dell'opera hanno qualcosa che non ricorda Filinto Elisio». L'articolista si aspetta una ricezione favorevole, soprattutto dalle signore.

Il tirocinio del giovane giornalista era stato breve. Nella "Gazeta de Lisboa" del 21 aprile del 1819 esce l'"Aviso" dell'allora studente, che chiede a eventuali possessori di scritti dello zio, fra Alexandre da Sagrada Família, di mettersi in contatto con lui in vista di una loro futura pubblicazione. Già cantore del 24 agosto rivoluzionario, Garrett trascorre un dicembre del 1820 assai agitato, pubblicando i suoi proclami su diversi giornali ("O Liberal", "O Patriota", "Correspondência"). In quest'ultimo evoca quel frate «mio educatore», «mio benefattore», e le Azzorre, terra cui va il suo elogio. Ed è qui che troviamo il suo autoritratto: «Il mio genio franco e sincero, il mio carattere libero e aperto non posso concentrarli nel mio animo, mi prorompono involontariamente dalle labbra, e se le mie espressioni sono a volte forti o aspre, non è irascibilità o misantropia che me le dettano, ma l'impetuosità del mio animo mai mediocrementemente eccitato».

C'è un triplo Garrett nel suo rapporto con i giornali: inventivo e molteplice, è cofondatore di periodici di cui sarà l'anima, e nei quali si affermerà il giornalista sociale, politico e culturale ("O Toucador", "O Português", "O Cronista"); in un secondo momento, semplice collaboratore, va ventilando l'idea di creazioni letterarie, donde l'utilità, allo stadio germinale, di queste colonne; infine, sfrutta il carattere funzionale della Stampa, tra avvisi e annunci, lettere, polemiche e panflettatismo. La futura produzione legislativa, così come elogi e necrologi, rientrano in questa sezione.

Chiudiamo con la "Revista Universal" (9-12-1841; 6-1 e 14-4-1842), nella cui colonna "Poesia Nazionale" Garrett chiede ai lettori di inviargli romanzi tradizionali come *Adozinha* o *Bernal Francês*. E questo, proprio quando, trascorso il primo quarto del secolo, «la reazione di quel che si chiama romanticismo, per mancanza di un termine migliore, arrivò in Portogallo». Allude al suo *Camões*, affermandosi in tal modo introduttore del romanticismo in Portogallo.

### *Frei Luís de Sousa*

Trascorsi sette anni dal disastro di Alcácer Quibir (1578), Dona Maddalena de Vilhena non aspetta più il marito, D. João de Portugal, da lei inutilmente cercato. Innamorata ormai di Manuel de Sousa Coutinho, decidono di sposarsi, e dal matrimonio nasce Maria de Noronha, bambina arguta ma tubercolosa, ora tredicenne. Nella sebastianica fede di un ritorno del padrone, Telmo, immagine del Portogallo antico che D. João porta nel

suo nome, va distillando cattivi presagi. Un giorno, compare un pellegrino giunto dalla Terra Santa che si identifica, indicando un quadro, come «Nessuno». Il terzo atto, corale, sfocia in tragedia.

Realizzazione drammatica in un'epoca di drammoni in cinque atti, *Frei Luís de Sousa* (rappresentato nel 1843, edito nel 1844) è un testo breve che costruisce un tempo proprio, nella tensione di alcuni momenti. L'azione si svolge in tre luoghi di Almada, che è necessario descrivere a rilento, visti come ancora, dal «dusso» del primo atto all'assenza dell'«ornato» nel terzo: nei tre casi (nel secondo atto, interessa il significato dei tre quadri), ci si attarda nell'annuncio di grandi mali che sfoceranno nell'incendio del palazzo di D. Manuel e nell'arrivo di D. João, nella morte al mondo della coppia e nella morte, questa fisica, di Maria. L'azione precipita nel gesto «agitato» (scena VIII) e fuga dall'incendio; nella scena VI del terzo atto, quando «con impeto» Dona Madalena irrompe nella sala, pensando di trovarvi Telmo e Manuel de Sousa in dialogo; nell'irruzione in scena (XI, penultima) di Maria, che «entra precipitosamente in chiesa in stato di totale alienazione». Ha inoltre un ritmo lento e reticente, ellittico, di accumulazione di indizi e sottintesi, con il futuro dubitativo che accompagna Telmo e il pellegrino («Terá...», Avrà...). Questa formulazione discorsiva si appoggia sul recitativo – dai *Lusiadi*, con cui si apre, alla *Menina e Moça* e al finale biblico in latino, sia di lettura individuale che collettiva – e sulla ricorrente evocazione della battaglia di Alcácer Quibir, in particolare, quando si passa al secondo luogo dell'azione, di fronte ai quadri sulla parete.

Maria è la protagonista, in quanto preoccupazione di tutti (persino di D. João, in forma più forte di quella dello stesso padre), e vittima innocente. Il rilievo del personaggio si verifica già nella II scena, quando essa viene citata dalla madre e un po' più avanti dal desiderio di Telmo che lei fosse nata «in miglior stato», il che è una critica al comportamento di Dona Madalena ma, soprattutto, sviscerato amore per la fanciulla che lo aveva conquistato. L'inserimento di una lettera portata da Frei Jorge, in cui si annuncia il ritorno di D. João «vivo o morto», è il terzo momento significativo, che condensa lo stato d'animo di D. Madalena. Per rafforzare i suoi timori, costretta a tornare all'antica casa, la verosimiglianza richiedeva l'incendio dell'attuale; richiedeva, inoltre, l'annuncio dell'arrivo di un pellegrino (II, scena XI).

Ma il Destino, che non perdona l'«errore» di quell'unione coniugale su cui si fonda il dramma, è implacabile... Manuel de Sousa Coutinho diventerà Frei Luís de Sousa (1555-1632) e un classico secentista.

*Viagens na Minha Terra*

Publicato inizialmente nella "Revista Universal Lisbonense" a partire dal 17 agosto del 1843, questo viaggio a Santarém – intrapreso il 17 luglio, un lunedì – sembra dapprima non essere altro che "semplici impressioni di viaggio", come sottolinea il redattore nella nota che lo precede: «Il testo, di cui iniziamo ora la pubblicazione, è esemplare di un genere prezioso e nuovo nella nostra letteratura. Al suo autore, il Consigliere Almeida Garrett, che ci onora con la sua amicizia e collaborazione, spetta la gloria di aver aperto ancora una volta un cammino, che altri dopo di lui hanno seguito e seguiranno. Il teatro moderno e il romanzo patriottico li ha fondati lui, incontestabilmente. Le impressioni di viaggio – di cui in tutti paesi di avanzata civiltà oggi si scrive in abbondanza – le inaugura ora sempre lui. Con quel che diamo alla luce offriamo dunque ai frivoli uno studio avvincente, agli studiosi un utile svago, agli ingegni fecondi un forte incentivo».

Ma sarebbe solo questa la modesta intenzione di Garrett? Già nella seconda pagina del primo capitolo, si legge un vero e proprio "pronunciamento", risposta alle «sciocchezze di un giornale, che per puro pettegolezzo ha voluto attribuire alla mia visita un determinato disegno politico». Atto di partigiana solidarietà, la visita all'amico Passos Manuel – che lo aveva invitato ad andare a Santarém il 6 luglio del 1843 –, è un gesto politico che si sviluppa nell'analisi dell'ultimo decennio della vita nazionale, svuotata del suo chisciottismo/spiritualità monacale e del baronale materialismo.

Nei capitoli II e III, usciti a due settimane di distanza l'uno dall'altro, sono fustigati gli economisti-politici e i moralisti, con la conclusione che: «[...] ogni ricco, agiato, costa cento infelici, cento miserabili». Ma che non sia questa la riflessione che più interessa l'autore, si deduce da un passo del IV capitolo, che attacca lo status al potere intorno a Costa Cabral: «Non concepiscono un segretario di stato filosofo, un ministro poeta scrittore elegante, pieno di grazia e di talento? No, pare proprio di no: hanno questa idea fissa che un ministro di stato debba essere per forza o un ragioniere maleducato e petulante che ha guadagnato quattro soldi a usura, o un diplomatuccio a riposo elevato a uomo di stato dai venerabili delle logge, o un generale cui non bastano foraggi e gratifiche ordinarie e straordinarie...».

Il V capitolo è preceduto da un'Avvertenza firmata dalla Redazione: «È il *Viaggio nella mia terra* (sic) opera politica e settaria perché ci si possa meravigliare di vederla nel nostro foglio?! A questo riguardo, ecco

candidamente la nostra opinione. L'autore è uno dei partigiani risaputi e confessi dell'opposizione. Nel suo scritto ne dà testimonianza: ma, nonostante ciò, il suo scritto non deve essere considerato politico. In opere letterarie e poetiche di questo genere, al contrario di opere scientifiche, tecniche o didattiche, lo stile è il principale elemento, spesso il solo, la dottrina occupa il secondo posto e a volte nessuno; è come in certe musiche: piacciono e non gli si chiede conto della melodia. Se il *Viaggio nella mia terra* (sic) vale come romanzo, molto bene: per il resto, sia che ricordi i colori della sinistra, della destra o del centro, poco male e poco bene ne verrà alla repubblica, poiché già oggi non si cambiano opinioni con parole, né mai si cambieranno con due o tre frasi estrapolate da una relazione lieve e faceta. Coloro che prenderanno la politica per il nocciolo di questo frutto letterario, se la mangino buttando via il nocciolo; coloro che la riterranno buccia, se la mangino senza la buccia; coloro che la prenderanno per polpa non la mangino e abbiamo messo ordine nei nostri conti». Si difende la qualità letteraria, il resto si reputa non degno di nota.

Garrett, tuttavia, avvertì tanto lo sconcerto pubblico da rendere innocua nella seconda edizione la prosa precedente: «un ministro di stato deve per forza essere una persona insulsa, maleducata e petulante». È un esempio delle varianti dei primi sei capitoli ripresi nella nuova edizione: il testo sarà completato tra giugno del 1845 e novembre del 1846, sempre sulla "Revista Universal Lisbonense". Scritto di opposizione attento al momento, i *Viaggi nella mia terra* non affronta la spinosa questione della libertà di stampa, coartata dal bavaglio cabralista che porta alla sospensione di varie pubblicazioni.

Nell'«Aggiunta» a *O Romance do Romancista* (Il romanzo del romanziere, 2.<sup>a</sup> ed. 1952) José Osório de Oliveira ha cercato di definire «la prole di Garrett», enumerando — sulla scia di Vitório Nemésio nell'introduzione all'edizione centenaria (1946) dei *Viagens na Minha Terra* — i nomi di Ramalho Ortigão, António Nobre e Júlio Dinis.

Quanto al primo, «tanto l'umorismo didattico delle *Farpas* come il proselitismo estetico di questa pubblicazione e di *O Culto da Arte em Portugal* discendono in linea retta dai *Viaggi*; tracce di quest'opera si rinvencono in *Só* di Nobre, e il «contagio di un libro tanto affascinante si estende ad alcuni romanzi di Júlio Dinis, in particolare alla giornata iniziale di *A Morgadinha dos Canaviais*».

Altri scrittori aggiunge José Osório de Oliveira, che per i motivi più diversi hanno risentito dell'influenza di Garrett, da Eça de Queirós

L'OT

dell'A

Frei

Negro

perce

il ling

Lisbo

"folh

corre

alla f

testo

a vol

ogni

megli

[...]

accog

caso

(Viag

terra

una r

comp

Episó

1890)

viaggi

pretes

«Ques

Londr

pelo c

giorni

schifo

fanno

garret

all'Alg

dos Ro

(Viag

O Mu

vagab



dell'*Ilustre Casa de Ramires* e di *A Cidade e as Serras*, a Camilo che si ispira a Frei Dinis per la creazione di padre Dinis dei *Mistérios de Lisboa* e del *Livro Negro de Padre Dinis*, a Júlio César Machado (1836-1890), nel quale si percepisce la levità di tono, la frammentarietà dell'argomento, e soprattutto il linguaggio: la composizione del suo 'romanzo contemporaneo' *A Vida em Lisboa* (2 voll., 1857-1858) è modellata sulla scioltezza e l'agilità da "folhetim" dei *Viaggi*. Alle molte critiche che riceve per la sua «mancanza di correttezza ed eleganza di stile», «oralità non dizionarizzata», etc., Machado alla fine del secondo volume risponde adducendo la verosimiglianza del testo e ricorrendo a Garrett: «L'autore dei *Viagens na Minha Terra* ha provato a volte questa difficoltà, essendo il primo in questo paese a mostrare che ogni cosa si dice meglio quando si dice naturalmente, e si fa comprendere meglio quando è espressa con parole che tutti usano e che tutti conoscono [...] Quando una parola trasmette bene un'idea, non è mai inutile accoglierla. Se non l'abbiamo, adottiamola».

António Augusto Teixeira de Vasconcelos (1816-1878) è un altro caso esemplare di discepolato. In *Viagens na Terra Albeia. De Paris a Madrid* (Viaggi in terra straniera. Da Parigi a Madrid, 1863), rinvia direttamente alla terra di Garrett, sin dai sommari o riassunti. Nel VI capitolo, entusiasmo una marchesa spagnola con *Dona Branca* al punto di prometterle le opere complete del divino.

In chiave sarcastica, Fialho de Almeida ricorda in *Lisboa Galante. Episódios e Aspectos da Cidade* (Lisbona galante. Episodi e aspetti della città, 1890) che «Oggi è una monomania vedere terre, cogliere impressioni, viaggiare». Ed evoca l'amico Teixeira Gomes, che gli scrive dall'Italia, come pretesto per demolire i *Vencidos da Vida* con un sottile rinvio garrettiano: «Questo diario ha suscitato in me il furore di viaggiare, e siccome ho per Londra e Parigi il culto di un "vinto della vita", ho deciso con il mio sacco a pelo e il mio gabbano di andare tutti e tre a Santarém. Passeremo lì tre giorni. E conto al mio ritorno di concentrare il mio disprezzo per questo schifo di Lisbona, come nella loro cena di rivincita al tavolo del Bragança fanno settimanalmente i nove o dieci [...] che Lisbona conosce».

Nel XX secolo, molti gli autori che per certi versi richiamano i *Viaggi* garrettiani – da Brito Camacho nelle sue *Peregrinações* da Trás-os-Montes all'Algarve, all'Urbano Rodrigues di *Cinco Aventuras sem Importância*, di *Quinta dos Rouxinóis* (La tenuta degli usignoli) o di *Viagem através duns Olhos Verdes* (Viaggio attraverso degli occhi verdi), al José Gomes Ferreira soprattutto di *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens* (Il mondo degli altri. Storie e vagabondaggi), al romanzo e alle cronache di José Saramago.

Dieci anni prima di *Viagem a Portugal* (Viaggio in Portogallo, 1981), Saramago aveva detto in "Viagens na Minha Terra" (*Deste Mundo e do Outro*, Di questo mondo e dell'altro, 1971) di preferire, alla *Joaninha dos Olhos Verdes* «proprio il viaggio – la cronaca», attualizzando anche un altro elemento: la carica politica di opposizione che il testo conteneva, perfettamente adattabile ai giorni della primavera marcelista.

La saggistica letteraria ha reso omaggio a questo Garrett in *Viajando com Garrett pelo Vale de Santarém* (Viaggiando con Garrett per la valle di Santarém, 1966), di Ofélia Paiva Monteiro, la sua più importante specialista, e attraverso Paula Morão, nel suo *Viagens na Terra das Palavras. Ensaio sobre Literatura Portuguesa* (Viaggi nella terra delle parole. Saggi sulla letteratura portoghese, 1993). Nella "Nota Previa", confessa di assumere Garrett «come pietra miliare di un discorso moderno in cui la finzione è attigua al saggio». E aggiunge: «Mi piacerebbe che i miei testi fossero letti come saggi in quest'accezione garrettiana, in cui un filo si dipana, una storia si va raccontando, come passi di un percorso strutturato attorno a un nucleo di questioni teoriche costanti». Era questa la terra di Garrett.

## 2. Alexandre Herculano

Secondo l'autobiografia in terza persona, pubblicata in "A Nação" (La Nazione) del 22 settembre del 1877: «Alexandre Herculano nacque a Lisbona il 28 marzo del 1810, figlio di Teodoro Cândido de Araújo, esattore della Giunta del Credito (attualmente Giunta del Credito Pubblico). Fece studi classici presso i padri di San Filippo Neri, propedeutici all'università, che non poté tuttavia frequentare a causa del pensionamento anticipato di suo padre per la cecità che lo aveva colpito nel 1827, e del venir meno delle risorse per continuare gli studi superiori.

Implicato in un tentativo di rivoluzione nel 1831, emigrò in Inghilterra, da dove passò in Francia. Da lì si imbarcò per l'Ilha Terceira [Arcipelago delle Azzorre], per raggiungere Porto nel 1832, nella spedizione di Don Pedro. La campagna militare lo vide presente fin quasi alla fine della guerra civile, anche se nominato secondo bibliotecario della Biblioteca Pubblica di Porto, posto che occupò fino al settembre del 1836, quando chiese le dimissioni nella congiuntura della rivoluzione di quell'anno. Nel 1839 fu nominato dal re Fernando suo bibliotecario e incaricato dell'amministrazione delle due biblioteche reali dell'Ajuda e delle Necessidades.

Eletto deputato a Porto nel 1840, nelle file dell'opposizione cartista, lasciò l'incarico alla Camera nell'anno seguente per dedicarsi esclusivamente alla vita letteraria. Eletto socio dell'Accademia nel 1846, ne uscì per dissapori, rientrandovi in seguito a una nuova elezione dopo la riforma della stessa Accademia nel 1852.

Era stato eletto socio dell'Accademia di Torino nel 1850 e dell'Accademia di Storia di Madrid l'anno seguente.

Non ha titoli onorifici, né decorazioni o distinzioni di alcun tipo, e spera in Dio di non averne mai».

L'ironia finale ricorda l'ascensione di Almeida Garrett al viscontato. Herculano – che muore nella tenuta della Vale dos Lobos (Valle dei lupi) nei pressi di Santarém, il 13 settembre del 1877, amico di re e dell'imperatore del Brasile, Don Pedro II, figlio del re soldato Don Pedro IV – diviene figura centrale del secolo, come liberatore della patria, storico, scrittore e figura morale, con influenza decisiva sulla Generazione del 70.

Nipote di un muratore e capomastro della casa reale, Herculano, come ricorda Teófilo Braga, ebbe sempre una predilezione per la terminologia architettonica – l'amore per l'architettura ispirò in particolare il suo breve romanzo *A Abóbada* (La volta) –, e fu il primo a protestare nei suoi articoli su "O Panorama" contro l'indifferenza del governo costituzionale che lasciava alla mercè di demolizioni monasteri e collegiate secolarizzati dalla legge che nel 1834 aveva estinto gli ordini religiosi. E non gli risparmia critiche, ricordando anche la satira "Os Pedreiros" (I muratori), «una di quelle epistole che lui portava al baciamento di Queluz», dove, il giovedì, Don Miguel dava udienza in una riunione «in cui si schernivano i liberali per la rovina della patria, e si attaccava la Carta».

Nasce nell'anno della terza e più dura invasione francese, i cui centodiecimila uomini, comandati da Massena, fanno esplodere rinnovate idee liberali accompagnate dalla nascita di logge massoniche, cui l'assolutismo risponde con carcere e deportazioni. Studia, fino ai quattordici anni, presso gli Oratoriani. Dal 1825 al 1826 frequenta l'Accademia Reale di Marina e contemporaneamente il secondo anno nella "Junta de Comércio". Nel 1828 studia Diplomatica nella Torre do Tombo, lingue, e scrive versi.

È del 1829 il lungo poema "A Semana Santa" (La Settimana Santa): coniugando patria e libertà, vi si intravede pentimento: «Eu não! – eu rujo escravo; eu creio e espero/No Deus das almas generosas, puras,/E os déspotas maldigo» (Io no! – io ruggisco schiavo: io credo e spero/nel Dio di anime generose, pure,/e maledico i despoti»). Si succedono voci e visioni che sfociano nell'«umiliata patria», con tocco messianico: «Dov'è la mia

patria? È là soltanto!». Già «cantore della solitudine», è legato all'immagine solitaria dell'altrettanto lungo poema "A Arrábida", del 1830, contrappunto della città viziosa, dove si afferma il malessere del soggetto che non cede né si piega alle lusinghe. Si veda l'inizio di "A Vitória e a Piedade": «Eu nunca fiz soar meus pobres cantos/Nos paços dos senhores; /Eu jamais consagrei hino mentido/Da terra aos opressores./Mal haja o trovador que vai sentarse/À porta do abastado,/O qual com ouro paga a própria infamia,/Louvor que foi comprado» (Mai feci risuonare i miei poveri canti/nei palazzi dei signori;/mai consacrai inno illusorio/della terra agli oppressori./Maledetto il trovatore che si siede/alla porta del ricco,/il quale con oro paga la sua infamia,/lode che fu comprata).

José Régio nel 1974 osservava che la poesia di Herculano «è carica di preoccupazioni politiche, morali, religiose. Il disprezzo della mondanità, l'idea della ricompensa e del castigo, l'amore per la patria, l'odio per la tirannia, il culto della libertà, il gusto della natura, la lode di un Dio simultaneamente amabile e temibile, ecco i suoi motivi poetici: motivi di interesse ampio e umano». Senza dimenticare che sono carenti di malleabilità, di gradevolezza, di sfumature e gradazioni, di complessità, di immaginazione creatrice di immagini», li giustifica perché il poeta è tutto lì, in quei versi, a esibire il suo gusto per la natura grandiosa, soprattutto il suo profondo sentimento religioso.

Meno generico l'apprezzamento espresso da Jacinto do Prado Coelho (1978). Nell'alternanza dell'uomo attivo e del contemplativo che la poesia prevede, risalta uno degli assi tematici, «l'opposizione io-il mondo, collegata ad altre opposizioni: passato-presente, città-campagna», così come, nella predicazione del cristianesimo, si esprimono nuove antinomie: «vita effimera-eternità, piccolezza dell'uomo-grandezza infinita del Signore [...]. Tutta questa eredità del cristianesimo si trova anche in Lamartine, dove l'uomo è nulla (*néant*) e congiunzione di due infiniti [...], questo mondo, terra d'esilio; la società, *mer de tyrannie*. La spiritualizzazione della natura, «con anima e voci», in cui la montagna viene definita «l'altare della solitudine», porta il critico a commentare: «Il nostro romantico ha appreso con Lamartine a captare le "armonie" del mondo». E ancora: lo fa discendente del Rousseau delle *Confessioni* e dei *Sogni di un passeggiatore solitario*, trasformandolo così nella «più completa espressione, nel Romanticismo portoghese, delle ineffabili sensazioni di un misticismo naturale, in cui si aprono nel cosmo squarci su un caos delizioso, inebriante». Non termina senza lamentare il linguaggio frusto, oratorio, spigoloso, con frequenti artifici ereditati dal classicismo, perifrasi, iperbatì, etc.

S  
«  
reggim  
provin  
uno di  
verde  
liberali  
marzo  
barbar  
diritto  
o per  
più esa  
persa  
militar  
Portog  
Lendas

A Vo  
Ciência  
stato  
"Poes  
"Histo  
Bürge  
liberal  
cui av  
di not

collab  
lettera  
disdeg  
contra  
Ricev  
della

Pittor  
"Jour  
l'ema  
cosci  
sguar

Si veda ora, con Teófilo, l'effettiva svolta del futuro storico:

«Tra la fine del 1830 e l'inizio del 1831 si creano a Lisbona alcuni reggimenti chiamati Ordinanze, sorta di truppe di terza fila, cui nelle province corrispondevano i Miliziani; Herculano fu nominato tenente di uno di questi reggimenti, senza paga, con il solo diritto di usare una divisa verde e una feluca. A mano a mano che si organizzava la resistenza dei liberali nell'Ilha Terceira, dove si installò il Consiglio della Reggenza nel marzo del 1830, il governo assolutista di Don Miguel raddoppiò la sua barbarie, violando con incredibile imbecillità i principi fondamentali del diritto internazionale. [...] O per il lavoro gratuito e forzato delle Ordinanze, o per la ripugnanza degli assassini contro i liberali, che andarono sempre più esacerbandosi, Herculano capì che doveva abbandonare la causa ormai persa davanti alla morale e all'umanità. Si trovò coinvolto nell'insurrezione militare dell'agosto del '31, per cui dovette emigrare di nascosto dal Portogallo [...], peripezia della sua vita di cui egli trattò in un breve scritto di *Lendas e Narrativas* (Leggende e Narrative)».

Il lato polemico si rivela nel 1836. Prima delle due serie del panfletto *A Voz do Profeta* (1836, 1837), scrive nel *Repositório Literário da Sociedade das Ciências Médicas e de Literatura do Porto* (ottobre 1834-ottobre 1835): «Qual è lo stato della nostra letteratura? Qual è il cammino che oggi deve seguire?»; «Poesia. Imitazione-Bellezza-Unità». Si aggiungano due recensioni a «Histoire Littéraire d'Italie par Guinguené» e a «Leonor - Romance de Bürger». Così comincia il cittadino travolto dagli sconvolgimenti post-liberali. Ed esordisce il giornalista di professione, con articoli dottrinari, con cui aveva già iniziato il percorso; polemici, con cui lo chiuderà; bibliografici; di notizie.

Autorità nel giornalismo della seconda metà degli anni '30, Herculano collabora a vari periodici, e considera indissociabili il «comune profitto letterario» e il «profitto materiale» per la stampa giornalistica. Ma non disdegna il guadagno personale. Confessa: «Mi sono impegnato, per contratto, a curare sempre con anticipo quattro numeri di "O Panorama"». Ricevo per questo quarantamila réis mensili [...], in pratica più della metà della maggior parte dei collaboratori.

«O Panorama» si ispira alle riviste «Penny Magazine», «Magazine Pittoresque» e «Le Musée des familles», ma attinge anche al mensile «Journal des Connaissances Utiles», di una Società nazionale per l'emancipazione intellettuale, diretta dal celebre Émile de Girardin. Alla coscienza professionale del proprio valore, Herculano aggiunge uno sguardo pragmatico sullo stato delle cose nel settore.

In alcune missive, egli afferma che il lucro è condizione necessaria, a fianco di materiale solido all'ombra del dilettevole: «Egli [il lettore] non berrà la medicina se non gli metteremo del miele sull'orlo del bicchiere. Accanto a un articolo di critica, di morale, di scienza, deve esserci un romanzo storico, una scena drammatica, un poema». Consiglia inoltre di illustrare il testo con incisioni su legno, soprattutto inglesi e francesi, molto costose. Ricorda, poi, che è pubblicità indispensabile annunciare 'rumorosamente' i nomi illustri di fondatori e collaboratori. E reitera indicazioni sull'impaginazione, il formato, la scelta della carta, il prezzo degli abbonamenti e delle tirature, per le quali ormai può contare anche sul Brasile.

Tra lo studioso e il romanziere, ecco il giornalista di "O Panorama", nei due periodi principali (1837-1839 e 1843-1844): nel primo, inaugura il romanzo storico portoghese con "O Castelo de Faria" (Il castello di Faria, 1838), una delle *Lendas e Narrativas* pubblicate nel 1851. Nell'ultimo, apre con *O Bobo*.

Il tempo dell'azione di *Lendas e Narrativas* va dal 950-961 ("O Alcaide de Santarém", L'alcalde di Santarém) al 1831, passando per il 1139 ("O Bispo Negro", Il vescovo nero), 1170 ("A Morte do Lidador", La morte del combattente), 1185-1189 ("A Tomada de Silves", La presa di Silves), 1371-1372 ("Arras<sup>2</sup> por Foro de Espanha", Patto prematrimoniale secondo la legislazione di Spagna), 1373 ("O Castelo de Faria"), 1401 ("A Abóbada"), 1825 ("O Pároco de Aldeia", Il parroco del villaggio) e 1831 ("De Jersey a Granville"), episodio dell'esilio. Con il penultimo romanzo, irrompe nella letteratura la vita rustica; con l'ultimo, autofinzionale, vi entra la «storia dell'attualità» – politica, di gruppo, individuale (emigranti che attraversano il burrascoso Canale della Manica) –, rinvigorendo quel che già c'era di «attualità».

A questa condizione – storica (peninsulare, nazionale e personale) e di luogo (campagna, città), minimamente documentabile e verosimile –, sfugge l'argomento del meraviglioso medievale di "A Dama Pé-de-Cabra" (La dama dal piede di capra) in un indefinito undicesimo secolo. Il titolo originale "A Dama Pé-de-Cabra", era seguito da un asterisco: «Questo racconto, del genere fantastico, è tratto sostanzialmente dal titolo 9 del *Livro das Linbagens* (Libro dei lignaggi), detto volgarmente del Conte Pietro». Apre

<sup>2</sup> *Arras*: Beni che, nel contratto prematrimoniale, il fidanzato promette alla fidanzata, e di cui essa entrerà in possesso nel caso di sua sopravvivenza al marito.

il secondo  
sottotitolo  
tassativa  
Granville?

Se  
ma, sopr  
significati  
del treno  
collaborat

Ter  
tempo di  
clamorosa

Afonso F  
bile che a  
tra Chies

quest'ultim  
primogen

villaggio),  
1844. In

concretizz  
Combatte

Teresa, M  
bicchiere

signora, «  
Fernando

### *O Bobo*

È in  
un nome  
profession  
opzione,  
avvenime

In l  
diligenza  
quest'auto  
biografica  
"Revista

il secondo volume di *Lendas e Narrativas*, con l'omissione di quella nota e del sottotitolo, e con l'uso della prima persona, distinguendosi per questo dalla tassativa terza persona degli altri testi, a eccezione di "De Jersey a Granville".

Se si aggiungono la "Revista Universal Lisbonense", "A Ilustração", ma, soprattutto, "O Português" (1853-1866), dove egli alimenta una significativa polemica contro Lopes de Mendonça e appoggia l'introduzione del treno in Portogallo, si avrà il suo duplice aspetto di giornalista e di collaboratore della Stampa nella sua totalità.

Temperamento in azione, quasi sempre in opposizione, nel lasso di tempo di più di quarant'anni, Herculano affronta varie questioni: sulla più clamorosa, *Eu e o Clero* (1850) — negando l'apparizione del Crocifisso ad Afonso Henriques prima della battaglia di Ourique (1139) — concentrò la bile che andava spesso riversando sull'istituzione ecclesiastica. Distingueva tra Chiesa (cattolicesimo) e Vangelo (cristianesimo), attribuendo a quest'ultimo il problema della libertà (e della carità), quale «figlia primogenita». Il modello della conciliazione è rappresentato dal «parroco del villaggio», che uscirà dapprima a puntate in "O Panorama" tra il 1843 e il 1844. In *O Bobo*, la spontaneità e il legame alla terrena condizione si concretizzano in Fra Ilarione, che corrobora i punti di vista del Combattente, contrario all'argomentativo e sinuoso cappellano di Donna Teresa, Martim Eixa. Si tratta di un «vecchio godereccio ma onesto, buon bicchiere e buona forchetta, che, nonostante i benefici ricevuti dalla sua signora, «storceva apertamente il naso alla così intima familiarità del conte Fernando Peres con la regina».

### *O Bobo*

È interessante la scelta dei titoli dei romanzi di Herculano. Rinviano a un nome proprio (*Eurico, o Presbítero*, 1844) o definiscono uno stato o una professione (*O Monge de Cister*, Il monaco cistercense, 1848; *O Bobo*). Questa opzione, obliqua, risulta mal interpretata quando si dimentica la pluralità di avvenimenti e di individui protagonista della *fabula* e della Storia.

In Herculano viene prima la città e solo dopo il reggitore. Come una diligenza storiografica (neologismo di compromesso adeguato a quest'autore), la lezione passa e innova, poiché abbandona la fissazione biografica, cronologica o di fasti militari, che egli già ricusava in articoli sulla "Revista Universal Lisbonense". Implicita v'è, se ricordiamo il suo

proposito di libertà individuale circoscritta a una torre d'avorio, la contraddizione in chi, alla fine, pende per l'interrelazionale (su cui si fonda la città) e, perfino, per la soluzione evoluzionista (ripetuti confronti tra il 1128 e il XIX secolo sottolineano la gestazione, la nascita e la crescita della nazione, «certamente la più audace d'Europa alla fine del X secolo», fino alla decadenza ottocentesca).

António Borges Coelho (1974) vede una inattesa contraddizione nel suo romanzo storico, nel senso che Herculano «esalta romantici nobili, proposti come modelli di una morale dei buoni sentimenti e delle buone intenzioni, caratteristica di questa borghesia liberal-romantica». Il fascino che su di lui esercita Gonçalo Mendes da Maia, presenza forte in *O Bobo* e in "A Morte do Lidador", ne è flagrante esempio. Ma c'è un interessante progresso nella mentalità di questa borghesia: si assiste a un avanzamento che innalza gli uomini, eleva la capacità di ammirare gli avversari o almeno di dar loro importanza. E modelli di esemplarità si trovano, parimenti, nella sfera di Donna Teresa. Garcia Bermudes, capitano delle sue truppe e rivale di Egas nel cuore di Dulce, non le dedica meno amore. Vittima, alla fine, del machiavellismo di Peres de Trava, è grandioso nella morte, e il narratore, non di rado toccato da passione nazionalista, non gli nega il riconoscimento con aggettivi come «generoso», «buono», etc.

Tutto ciò significa che la memoria del passato, oltre che costituire un rifugio per il disincanto, ammaestra ancora il presente, che di quella si giova (è il *prodesse* storico). Gli ultimi paragrafi dell'Introduzione non ci smentiscono: «Poveri, deboli, umiliati, dopo gli splendidi giorni di potere e di fama, che ci resta se non il passato? Li abbiamo i tesori dei nostri affetti e delle nostre gioie».

All'arte attribuisce «il mistero di ricordare il passato», echeggiando così (è il *delectare* oraziano) le «ere poetiche della nostra terra», in modo che «il popolo riscopra in tutto e dovunque le grandi figure dei suoi antenati». E da questa «specie di magistero morale», da questa «specie di sacerdozio», verso cui convoca gli intellettuali secondo discorsive modalità oratorie, egli si erge di nuovo nella sua statura di profeta presentando «i robusti operai che non tarderanno a sorgere».

Nelle "Cartas sobre a História de Portugal", contemporanee di *O Bobo*, - uscite in cinque numeri della "Revista Universal Lisbonense", 1842 -, c'è già, come rileva in un suo articolo Joaquim Barradas de Carvalho, «la spiegazione del Portogallo di Alexandre Herculano». La storia del Portogallo è divisa in due cicli, ciascuno dei quali abbraccia alcune fasi sociali, o epoche: il primo è quello del Medioevo, il secondo quello del Rinascimento.

L'OTTOCE

Se quest  
progredis  
Herculano  
potere re  
municipi  
questo, il  
delle soci

La  
nel progr  
versione  
l'esistenz  
Popolo p

A  
un'autoco  
quando e  
della Co  
Medioevo  
feudali":  
Parlamen  
relativam

Per  
Preparan  
[1853]), eg  
le stesse,  
perfino. D

Scrit  
quindici a  
chiamava  
tuttavia, l  
perseverar  
indipende

La  
strutturaln  
*O Monge a*  
dallo stato  
uomini un  
potenzialit  
della festa.



Se quest'ultimo è già decadenza, e nell'altro il Portogallo si rafforza e progredisce, lì si deve cercare il rimedio ai mali che lo affliggono. Per Herculano, il Rinascimento agisce in assoluta unità, nella figurazione di un potere reale centralizzato; il Medioevo è varietà, per la sua molteplicità di municipi, comuni, feudi. In quello, si profila il principio dell'uguaglianza; in questo, il principio della libertà: due principi alla cui lotta si riduce la storia delle società umane.

La vittoria di San Mamede (1128) sembra voler dire che i portoghesi, nel progresso della civiltà umana, avevano una missione da compiere. Nella versione di "O Panorama", questa parte dell'Introduzione è chiara: «Ma l'esistenza della monarchia portoghese era decretata nella mente di Dio». Popolo predestinato, dunque.

A proposito di feudi, Herculano sentirà la necessità di un'autocorrezione. Era da poco terminata la serie delle puntate di *O Bobo*, quando egli inserisce nello stesso ebdomadario "Note sulla storia dei beni della Corona e dei Privilegi" queste parole: «Spesso, parlando del Medioevo portoghese, siamo soliti servirci dell'espressione "tempi feudali": un'espressione che si usa in scritti seri, risuona nelle aule del Parlamento, e quante volte noi stessi l'avremo scritta e ripetuta! Tuttavia, relativamente all'antico Portogallo non c'è frase più inesatta».

Per Herculano, tra finzione e storia v'è un rapporto interdisciplinare. Preparandosi a comporre il primo tomo della *Storia del Portogallo* (1846-1853), egli torna alla finzione come a una musica sotterranea. Le note sono le stesse, i termini differiscono di poco, qualche discordanza li concede perfino. Due casi.

Scrivendo il romanziere nell'Introduzione, elogiando Donna Teresa: «Per quindici anni lottò per conservare intatta l'indipendenza della terra che la chiamava regina [...]». E nel Libro I, dice lo storico: «Per quattordici anni, tuttavia, le azioni della vedova mostrano chiaramente la destrezza e la perseveranza con cui cercò di sviluppare e realizzare il pensiero di indipendenza che il re le aveva trasmesso».

La prospettiva culturale risulta dalla presenza del buffone, strutturalmente patriota, già denunciato di crimini come il suo omologo in *O Monge de Cister* informe e ambivalente. Assistiamo alla sua metamorfosi, dallo stato larvale alla coscienza di uno stato e al completo dominio sugli uomini un tempo potenti. Teatrale, il personaggio farà fortuna, con le potenzialità trasferite al pazzo e allo sciocco. La sua apparizione nel quadro della festa, con tutti gli altri personaggi visti dall'alto, lo trasforma in re dello

spettacolo, come si dimostra nel momento decisivo dello scontro tra le due parti.

In attesa di un buffone canonico, il Conte di Sabugosa (1923) – «Si avverte in Don Bibas un forte anacronismo che ci stupisce di vedere in uno scenario così raffinatamente del XII secolo, in cui il maestro fa muovere questo istrione sentimentale, grandiloquente, vendicativo, e tutto costruito secondo la moda delle esagerazioni romantiche» – non ha saputo leggere il simbolo di questa inversione di valori sorta dall'inconscio collettivo e, contro ogni previsione, vittorioso.

L'ibridismo del romanzo storico è scontato. Nel caso di *O Bobo* con maggiore evidenza, poiché al titolo segue, modernamente tra parentesi, «1128» – come dire che intreccio e Storia si equivalgono –, e quanto questa data incide sul sentimento patrio.

L'imitazione che vi si fa non è della Natura (sarebbe stato necessario provare che quel buffone era esistito, che i dialoghi erano mera imitazione...), ma di una realtà artistica in cui fantasia e verosimiglianza vanno di pari passo. L'adeguamento a tale ricreazione investe gli elementi che, in certo modo, complicano la lettura che ne facciamo oggi: il descrittivismo architettonico, l'artiglieria lessicale, l'identificazione dei personaggi storici, la comprensione dei giochi di potere, la struttura della società coeva, il gioco delle figure e la rispettiva configurazione psicologica, fisica, indumentaria, etc., tutto ciò esige una raddoppiata attenzione.

Da rilevare ancora: la mescolanza di opposizioni, tra il grottesco e il sublime – che già esiste nella doppia intitolazione, buffone/1128, in cui il primo elemento racchiude una nuova opposizione –, e il satanico («Dom Bibas non era buffone; era il diavolo»), può crearne una terza con l'angelicità (Dulce era un angelo di bontà e di bellezza) di questa giovane insperatamente decisa.

Si noti, infine, l'ispirazione platonica dell'Idea che percorre il testo, con nitide vestigia provvidenzialiste, e che conferisce unità al tutto, un'unità che una lettura più superficiale può scorgere nella concentrazione temporale dell'azione (meno di quattro giorni), ma al di qua di quella superiore esigenza, poiché il dire del narratore, sempre chiaro nella forma del commento, abbraccia epoche anteriori e posteriori, racconta secoli, alla ricerca di motivazioni ideologiche, pragmatiche e pedagogiche pretese dall'estetica romantica.

L'AN

Bobo, 1  
giugno  
della nconval  
la sua  
e due ccapito  
tomo,  
prologanni, i  
nel sag  
lettera  
Memór  
Memór  
il ritra  
sociale  
sarebbdel lib  
frati e  
o la v  
lettoreRoma  
marzo  
un no  
origini

## L'ANNO 1843

Tra il 14 gennaio e il 5 di agosto del 1843, "O Panorama" offre *O Bobo*, modello di romanzo storico basato sulla nascita della nazionalità (24 giugno del 1128), quando il principe Afonso Henriques sconfigge l'esercito della madre e dell'amante galego.

Nel marzo e nell'aprile, ferito a una gamba, Almeida Garrett è convalescente in casa, e ne approfitta per scrivere *Frei Luís de Sousa*, che avrà la sua prima rappresentazione nel teatro della Quinta do Pinheiro, il 4 luglio, e due edizioni in libro nell'anno seguente.

Sempre nel 1843, usciva il primo volume del suo *Romanceiro*.

La "Revista Universal Lisbonense" (1841-1859), frattanto, con sei capitoli iniziali dei *Viagens na Minha Terra*, apre l'appetito per un nuovo tomo, annunciando già «una straordinaria popolarità», come si diceva nel prologo dell'edizione in libro.

Il 27 aprile, il giovane Lopes de Mendonça firmava, a soli diciassette anni, il prologo alle ingenuie *Cenas da Vida Contemporânea*, prima di affermarsi nel saggio politico di coloritura socialista, con il giornale "O Século" (1848), letterario, con *Ensaios de Crítica e Literatura* (1849; rifiuto nel 1855, come *Memórias de Literatura Contemporânea*), e nel romanzo psicologico, con *Memórias de um Doido* (Memorie di un pazzo, 1849), di tagliente attualità, per il ritratto che abbozzava di una generazione, con perdita di innocenza sociale – quella generazione che, tra paure, presagi e lacrime di carta, meglio sarebbe riuscita nella vita pubblica.

Al momento, Mendonça brandiva sei storielle contro i malefici effetti del liberalismo, che aveva ridotto elementi importanti della nazione, quali i frati e i soldati, alla mendicizia, mentre la donzella senza mezzi si prostituiva o la vedova si suicidava. Soprattutto, si scagliava contro la pena di morte, lettore di Hugo di *Le Dernier Jour d'un Condanné* (1829).

Il decennio era nato, inoltre, con il periodico emblematico del Romanticismo, "A Revolução de Setembro" (dal 22 giugno del 1840 al 23 marzo del 1892) – dove al famoso Lopes de Mendonça sarebbe succeduto un non meno famoso "fogliettinista", Júlio Cesar Machado –, periodico alle origini liberale, intrepido fautore della libertà di stampa (e, per questo,

regolarmente sospeso negli anni '40, o trasformato in quello che sarebbe stato il clandestino più celebre dell'Ottocento, "O Espectro", Lo Spettro, tra il dicembre del '46 e il luglio del '47, 63 numeri), difensore tanto della Scuola del Mutuo Elogio di Lisbona, veneratrice di Castilho contro la gioventù conimbricense, quanto audacissimo nell'inserire il programma delle *Conferências do Casino*.

Il trittico di pubblicazioni qui riferite – "O Panorama", "Revista Universal Lisbonense" e "A Revolução de Setembro" – è indizio, in quanto espressione del fremito quotidiano di una nazione "in corso", del peso che la letteratura e un giornalismo di intellettuali hanno nelle preoccupazioni di chi, dopo secoli di Inquisizione, anela a originali che rinfreschino la patria memoria. Simultaneamente, la stampa, in genere, si scontra con i nascenti problemi censori (è la dittatura di Costa Cabral, molto dura tra il '42 e il '46), soprattutto in questo 1843, in cui si profila una legislatura limitatrice e vari giornali vengono querelati. Il giornalismo, decisivo nella formazione del secolo e dell'atmosfera romantica, diveniva notizia. Mediatore per eccellenza, sostituiva il pulpito perseguitato da liberali, trasmetteva le voci della tribuna parlamentare, recensiva le opere teatrali in scena.

Nelle carenze dell'attualità libraria, la stampa anticipa emozioni, crea scuole e idiotismi. La pubblicità al libro è ancora scarsa, nella "Gazeta de Lisboa" del Settecento; poche le librerie, tra cui la Bertrand, che viene fondata nel 1732, e anche le biblioteche, o librerie private, sono di pochi o delle accademie. Negli anni '40-'50 nascono però le biblioteche popolari, municipali e, nel 1860, Antero de Quental propone le rurali. Ma, nella configurazione di una sensibilità romantica, sono essenziali i gabinetti di lettura, molti dei quali funzionano dal 1814, e aumentano a partire dal 1837, in tutte le province, ispirando lo stesso Brasile. Si legge nei caffè e nelle mescite, da tempo scenari dell'istituzione giornalistico-letteraria. E, per tutto il secolo, in circoli o in case di intellettuali, si assiste a pubbliche letture di opere in corso o terminate, con la variante curiosa dei patii nei conventi, già secentista, e documentata fino al 1871: *en plain air*, nella notte dell'elezione della badessa, dei poeti improvvisavano, dirigendosi a giurati che offrivano loro bevande e dolci. Alcune opere, appetibili, avevano traduzioni e successo assicurato, altre dalla tiratura incerta esigevano sottoscrizioni e acquisto in quaderni o fascicoli. Non si può parlare di grandi numeri, perché l'analfabetismo è una piaga nazionale.

I teatri sopravvivevano con la permanente rotazione di *pièces*, che restavano in cartellone due o tre giorni. Il circo e gli incontri domenicali negli orti e nei poderi che circondavano Lisbona, nell'Aterro (Sterro,

Pattuale Avenida 24 de Julho), o nella Passeggiata Pubblica, erano meno cari. Sebbene arrivino molto più tardi l'accessibile giornale da dieci réis e l'istituzione dello strillone, è tuttavia in questo spazio dell'effimero (così nascono le emeroteche o effimeroteche) che avverrà la grande rivoluzione. Maggior colpevole: il "folhetim".

Continuità, aspettativa, sospensione, l'emergere di personaggi secondari e la drammaticità delle situazioni sono facilmente reperibili nelle notizie della stampa e, con qualche immaginazione, adattati al regime 'fogliettinesco'. Questa matrice ottocentesca avrà un'illustre discendenza nella radio e nella telenovela.

Spazio privilegiato di assunzione autoriale e incontro con i lettori quasi sempre al pianterreno di queste nuove cattedrali che favorivano l'albeggiare democratico, il "folhetim" era, al tempo stesso, un vivo casellario della memoria del secolo, prima di animare la produzione romanzesca e uniformare la letteratura e la cultura nazionali. Genere letterario, interessante anche da un punto di vista tipografico e giornalistico, non manca di essere un avvenimento sociale.

La produzione letterario-giornalistica degli ultimi 170 anni si articola in "folhetim" romanzesco (racconto, novella, romanzo), folhetim-cronaca — da cui proviene l'essenziale della cronaca moderna —, folhetim-lettera, folhetim-poesia, ed eclettico quando le varie forme si mescolano. La nascente letteratura di massa — che beneficiava anche della riduzione del prezzo di abbonamento, della pubblicità e di tirature facilitate da scarti tipografici —, se approfitta di disposizioni e agevolazioni del giornalismo e di questo figlio bastardo, che porteranno alla letteratura industriale, si afferma, tuttavia, con i principali autori e titoli fondamentali, la cui genesi si ritrova nelle costrizioni del genere. Se il vocabolo è reperibile in un dizionario franco-portoghese del 1813, e solo nel '73 entra nel dizionario della lingua portoghese, diviene una necessità — per impresari, giornalisti, scrittori, pubblico — tra il '38 e il 1843.

L'oggetto di culto dell'epoca aveva esordito il 19 giugno del 1842 e "Le Journal de Débats" lo protrae fino al 15 ottobre del 1843: si tratta di *Les Mystères de Paris*, fonte di mirifiche trame nelle più diverse letterature. La prima traduzione portoghese di questo romanzo di Sue esce in otto volumi a Porto, tra il '43 e il '46, e ispira la serie di misteri che si può collocare, per un lasso di cinquant'anni, tra *Frei Paulo ou Os Doze Mistérios de Lisboa* (Fra Paolo o I dodici misteri di Lisbona, 1844) di António Cunha Souto Maior e Aires Pinto de Sousa Mendonça e Meneses, incompiuto, in "A Revolução de Setembro", e i successivi: *Os Verdadeiros Mistérios de Lisboa*, in "A

Revolução de Setembro", maggio 1848; "Os mistérios do Chiado" anonimi, in "A Semana", febbraio 1851; gli omonimi *Mistérios de Lisboa*, di Alfredo Possolo Hogan (4 tomi, 1851-1852), di Camilo Castelo Branco (3 tomi, 1854), che ripropone nei *Mistérios de Fafe* (1868), e di Luiz Quirino Chaves (1868); gli anonimi *Mistérios de Valongo* (1859) e *Mistérios de Coimbra/Romanço oferecido às classes operárias por um artista* (Misteri di Coimbra/Romanzo offerto alle classi operaie da un artista, 1861); *Mistérios dos Conventos*, 1863; *Mistérios do Funchal*, di Ciríaco de Brito e Nóbrega; *Os Mistérios do Porto* (5 volumi, 1890-1891) di Gervásio Lobato; *Mistérios de Alfama*, di Eduardo Braga (1898). Regolarmente, arrivavano dall'estero titoli affini.

Maggior entusiasmo di Sue lo suscita solo Alexandre Dumas. Quando, il 23 novembre del 1843, nella "Revista Universal Lisbonense", Garrett ironizza sull'abito letterario preconfezionato, sottolinea l'importanza, per «la nostra letteratura originale», dei «figurini di Dumas, Eugène Sue, Victor Hugo», in cui basta ritagliare, «da ciascuno di loro, le figure delle quali ha bisogno, le incolla su un foglio di carta del colore di moda, verde, grigio, azzurro», e immediatamente nasce il romanzo o il dramma. La ricetta viene attualizzata nel quinto capitolo dei *Viagens*, e rileva un Dumas tutelare, in chiaro processo di canonizzazione. Solo tra il 1836 e il 1850 furono tradotti circa settanta suoi titoli, senza contare le riedizioni. Ed è presenza costante nel Teatro Normal della Rua dos Condes con *Don Juan de Marañã o la Chute d'un Ange* (Don Giovanni di Marañã o La caduta di un angelo, 1836).

Un successo che modella il personaggio-tipo per ottantacinque anni, il suo *Antony* (1831; traduzione in volume, 1839) sarà la *pièce* feticcio meno per le rappresentazioni in teatro che per la figura del giovane amante li collaudata. Nell'intreccio, egli scompare; e Adèle si sposa con un colonnello, da cui ha una figlia. Si annuncia il ritorno di Antony. Adèle fugge, anche dall'amore che si riaccende e che lei teme. I cavalli mettono in pericolo la sua vita e qualcuno la soccorre, dominando la pulsione animale. Ferito, Antony si giustifica e la riconquista, ma Adèle ancora resiste e si riunisce al marito a Strasburgo. Persistente, egli la riporta a Parigi; ora è la figlia a creare l'esitazione. Compare nel frattempo il militare, che batte alla porta: nella fuga, ormai impossibile, Antony pugnala Adèle, giustificandosi: «Elle me résistait, je l'ai assassinée».

La scena del marito/padre che arriva inopinatamente ha una soluzione prosaica o risibile in Camilo Castelo Branco (*Anátoma*, 1851; "Aventuras dum boticário de aldeia" in *Cenas Contemporâneas* (Avventure di uno speziale di provincia, in *Scene Contemporâneas*, 1855); l'eroicità nel

sacrificio per la sorella in Júlio César Machado ("Os noivos" in *Contos ao Luar*, "I fidanzati" in *Racconti al chiariluna*, 1861); frutto del caso e negligente verosimiglianza in Santos Nazaré (*Eva*, 1870), che tutto risolve con una candela che si spegne.

La «sfrenata frenesia di Antony» scompare, in Mendonça, nel rimaneggiamento del 1859 delle *Memórias de um Doido*. Il giudizio diviene negativo, caratterizzando una certa produzione drammatica, con uno «scarmigliato Antony di qualche dramma di contrabbando» o un «Antony di qualche orribile dramma».

L'eccessivamente «sentimentale Antony» ("A mulher que o mundo respeita", *Coração, Cabeça e Estômago*, 1862, "La donna che il mondo rispetta", *Cuore, testa e stomaco*) abbonda in Camilo, che lo vede esibirsi solo in «spacconate da femminuccia», come afferma nell'ultimo dei *Doze Casamentos Felizes* (Dodici matrimoni felici, 1861). È un atteggiamento da leone dei salotti, quello del giovane portuense degli anni '49-'50, evocato anche da Ramalho Ortigão, nella sua analisi di Camilo: «In genere vestivano tutti allo stesso modo: calzoni alla ussara, giacca o redingote abbottonata fino al collo, grande cravatta a fiocco alla lord Byron o alla Antony. Come riparo dal freddo, si avvolgevano romanzescamente nel plaid di Walter Scott, a quadri scozzesi».

Non di rado, questo dandismo in vesti letterarie è liberatorio: in *A Mão do Finado* (La mano del defunto) lo è: Oliveira Martins e Fialho de Almeida, ad esempio, si accordano per ridurre Fontes Pereira de Melo, il grande politico della Rigenerazione, a un «Antony dei trasporti a vapore».

José Augusto França, quasi alla fine del suo *O Romantismo em Portugal* (1974), riporta una lettera del 1913 di Mário de Sá- Carneiro a Fernando Pessoa e lancia il suo dubbio: «Ammiratore di Antony, di Dumas, non si sentiva legato all'ultraromanticismo?...». Álvaro Manuel Machado aggiunge altre lettere del 1915, su un progetto di «romanzo romantico», in cui si intravede nientemeno che «un Antony intersezionista».

La seconda ondata dumasiana arriva con la valanga di titoli dei romanzi degli anni '40, specialmente *Les Trois Mousquetaires* (1844, trad port. 1851) e *Le Comte de Monte-Cristo* (1845, trad port. 1847-48).

I dodici volumi del celebre scrittore francese, ricordati da Mendonça, (insieme ai venti delle *Mémoires d'un Médecin*, 1846-1848) e letti in una qualsiasi edizione fino ad António Nobre (1867-1900), meritavano una continuazione in *A Mão do Finado* (1854), anonimo ma in effetti di Alfredo Possolo Hogan (1830-1865), adattato a dramma da Aristides Abranches e Rangel de Lima, e messo in scena al Teatro do Ginásio nel 1866.

Così, il «vecchio Dumas entra, per l'immaginario del secolo, tra "i grandi uomini di Francia"», titolo di Eça de Queirós nelle *Notas Contemporâneas* (1892). L'anno seguente, il suo *Positivismo e Idealismo* contiene un paragrafo significativo: «In letteratura stiamo assistendo al discredito del naturalismo. Il romanzo sperimentale, di osservanza positivista, tutto basato su documenti, è morto (se mai è esistito, se non in teoria), e lo stesso maestro del naturalismo, Zola, è ogni giorno più epico, alla vecchia maniera di Omero. La simpatia, il favore, sono tutti per il romanzo di immaginazione, di psicologia sentimentale o umoristica, di resurrezione archeologica (e preistorica!) e perfino di cappa e spada, con meravigliosi intrighi, come ai tempi di D'Artagnan».

In due "folhetins" del "Diário de Notícias" (28 e 29 marzo del 1865), il «fecondo e ispirato» Pinheiro Chagas fa il primo bilancio di questa ineguagliabile e «potente leva letteraria del nostro secolo», con il pretesto della sua traduzione di *La Sanfelice* (1864-65). Paragonati al colosso francese «i microscopici Dumas» nazionali ("Semana Teatral", 24 settembre 1866) non dovrebbero darsi tante arie...

L'incontro di António Batalha Reis con la "buona forchetta" Dumas, in casa di questi, ha pagine antologiche in J. C. Machado (1880). Ma l'addio più sentito tocca a Ramalho, nella corrispondenza inviata al "Progresso do Porto" (20 dicembre 1870). Aveva fatto visita a Dumas a Parigi l'anno precedente, lo ammirava come raffinato sebbene frugale *gourmet*, era stato commensale di Dumas Figlio e, ora, piangeva un «nome miliare nella storia intellettuale dell'umanità». In lui, metteva in risalto i dialoghi «scintillanti», le «trame così complicate e al tempo stesso così luminose delle sue centinaia e centinaia di romanzi», oltre ai suoi «drammi immortali». La "Revista Universal Lisbonense" (6 maggio del '52) già gli aveva attribuito 592 volumi. Contro il "terraglismo" di Ponson du Terrail, che attaccava nella "Gazeta Literária do Porto" (1868), Ramalho si associava all'amico Eça nell'evocazione di D'Artagnan.

In questo felice 1843, si conferma l'interesse per il "folhetim", immaginativo e alfabetizzatore, con un crescente avvicinamento delle lettrici, cui era inizialmente dedicato; il "folhetim" è anche intermediario della traduzione che, tuttavia, occupava altri spazi, dal palco alla libreria, alla biblioteca e al teatro. Il pubblico, attirato dalla stampa giornalistica che decideva quali fossero gli autori più in vista e ormai non disponeva più solo della quarta pagina destinata alla pubblicità, rende meno caro il prodotto, che conquista abbonati e lettori. Assorbendo l'aria del suo tempo, e avendo la meglio sull'atteggiamento repressivo nei confronti della stampa in questo



fastoso 1843, Garrett diviene il pioniere in almeno tre settori fulcrali: il teatro, la letteratura orale e tradizionale (base per la scuola etnografica, ripresa da Teófilo Braga e da una pleiade di illustri), la moderna novellistica, in una veste più aerea, sentimentale e complice del lettore.

Diversa appare la lezione, di profonda carica ideologica, immanente nel romanzo *O Bobo* e, oltremodo, nel lieve peso del narrato: Herculano cerca di instaurare una scrittura del particolare, materica, lenta, su cui collocare i pilastri di una modernità che, purtroppo, ancora passa sotto silenzio o ignora i progenitori letterari.

Per altro verso, si veda l'esempio di Lopes Mendonça: il suo esordio precoce o gli smarrimenti di un Maurício protagonista delle *Memórias de um Doido* (1849) biografano la follia della conquistatrice gioventù emergente, tutti grandi poeti, a voler credere al critico, una generazione che, dopo secoli di sterilità, veniva a fecondare il suolo del patrio lirismo. Tutta questa agitazione spirituale era vista come prova, a breve termine, di una vera rigenerazione del paese.

Quel che la storia letteraria deduce da questa leva di ultraromantici è, in realtà, l'immagine di Maurizi che (si) rappresentarono. Abituati al melodramma, altisonanti nel drammone, si dettero in scheletro (perché, alla fine, la loro poesia sarà tanto cimiteriale?), tenendo in serbo anima e corpo per una vita di bohème e peccatucci che gettano un'altra luce su quel che la critica si rifiuta di vedere: la "romanzizzazione" dell'essere e dello stare, attraverso la moltiplicazione di ipotesi e la reiterazione di esperienze (di qui la sensazione di naufragare in pantanosi luoghi comuni), secondo la fede nella civiltà e nel progresso.

Herculano aveva, come Garrett, un progetto per il Portogallo. Castilho, nella sua cecità, mirava alla felicità tanto attraverso l'agricoltura come attraverso l'abc e i trattati di metrica. Herculano perseguiva la memoria di quel che erano stati i portoghesi, con cui insegnare il presente. In questo quadro, la contemporaneità delle "Lettere sulla storia del Portogallo" (sulla scia delle *Lettres sur l'Histoire de la France*, di Thierry, 1827), inserite nella "Revista Universal Lisbonense" (1842) mette ancor più in risalto l'alto significato di *O Bobo*. La letteratura non cessa di riflettere su aspetti della Storia, onnipresente, ma senza costituirsi in fine ultimo del testo.

Lettore, nell'esilio inglese del 1831, dello storicismo di Walter Scott e di certa letteratura nera, 'gotica' o del terrore che faceva rabbrivire i britannici, in Herculano sembrano emergere momenti di tensione comuni a opere meno studiate (o, in Portogallo, tradotte alcuni decenni più tardi), come è il caso della *Marion Delorme* di Hugo: si veda il capitolo XVI di *O*

*Bobo*, "Amore e vendetta", in cui, sull'esempio di Didier che rifiuta la libertà che gli si offriva attraverso Marion, Egas allontana l'ipotesi della libertà che gli poteva venire da Dulce.

Questa atmosfera europea, essenzialmente francese, non esisteva ancora nel 1825 o nel 1836. Altri avvenimenti (come, ad esempio, i collegamenti nord-sud, con il ponte sospeso a Porto) danno lustro al 1843. E quando alla fine del secolo ci si volgerà indietro e si rifletterà sull'indigenza sociale, si vedrà proprio negli anni 1842-1843 la garanzia dei tempi moderni.

### 1. *António Feliciano de Castilho*<sup>3</sup>

Polemista nato, vanitoso e ambiguo, António Feliciano de Castilho (1800-1877) ha al proprio attivo un ampio magistero di più di cinquant'anni, sia per il suo bilancio dell'arcadismo e come ispirato romantico, sia per la ricerca della felicità attraverso progetti letterari e giornalistici, di agricoltura e di apprendimento della lingua, rinviando per quest'ultimo, con il pretesto delle traduzioni, le polemiche del 1842 (con Don João de Azevedo) e del 1872 (la questione del *Faust*). Macchia la sua immagine con gli interventi del 1862 e del 1865, favorendo nell'insegnamento *Don Jaime o la Dominazione di Castiglia*, di Tomás Ribeiro, contro *I Lusitani*, e appoggiando Pinheiro Chagas contro Antero, Teófilo Braga e Vieira de Castro, nella candidatura a docente del Corso Superiore di Lettere.

Sopraggiunge la crisi familiare con le invasioni francesi – il padre, medico legato all'amministrazione, è antibonapartista –, ma anche le prime lezioni con un rifugiato francese e versi nella lingua di Boileau, adorabile quanto l'italiano (sapeva poco di inglese e greco). Tuttavia, il culto di tutta la sua vita è il latino, che inizia a studiare a dieci anni. Retorica e filosofia razionale e morale si aggiungono agli studi preparatori nel Regio Istituto del Bairro Alto. A diciassette anni, ancora accompagnato dal fratello Augusto, è pronto per gli studi superiori a Coimbra, dove nel giugno del 1822 si laurea in Diritto canonico. Sul Mondego, colui che sarà detto «il maggiore poeta

<sup>3</sup> Il percorso più intenso della sua esistenza è raccontato dal figlio Júlio de Castilho nei sette tomi delle *Memórias de Castilho*. Il morbillo, che si manifesta nel 1806, lo rende cieco l'anno seguente.

portog  
con i  
macche  
*Poéticas*  
gli frutt  
vigilia  
"libertà  
periodo

I  
esordis  
l'abban  
parte (  
"Difere  
canzon  
del '70  
(Giovan

E  
impegn  
dell'ulti  
mensile  
Orgia".  
accomp  
intellett  
Gomes  
fanciull  
costituz  
ha me  
Segrete

I  
arcadic  
colpisc  
nuova  
anonim  
Panora  
è *Amor*  
e aume  
in rime  
attribui  
*Ciúmes*

portoghese di questo secolo» ("Diário Ilustrado", 19.6.1875), si fa conoscere con i primi tentativi di lirica arcadica, tra odi ed elegie in latino maccheronico, raccolte con altri dispersi dal 1816 al 1867 in *Novas Escavações Poéticas* (Nuovi scavi poetici, 1905). Panegirista in versi del re João VI – che gli frutta un vitalizio di cui si discute ancora in Parlamento nel 1839 – alla vigilia (1819) della rivoluzione liberale, subito aderisce alla conquistata "libertà lusitana", che evoca ripetutamente in circostanze pubbliche nel periodo successivo al 1834.

Il romanzo *Cartas de Eco e Narciso* in decasillabi liberi, con cui esordisce nel 1821, annuncia un tema poi ripreso e caro al Romanticismo, l'abbandono di chi ha vissuto un'intensa passione amorosa. La seconda parte (12 lettere si sommano alle nove originarie) è del 1825, cui segue "Diferentes peças sobre o objecto de Eco e Narciso", che si apre con la canzone che ispirerà gli ultraromantici e procura gaudio agli spiriti positivi del '70: «Jovem Lília, abandonada/Por seu lindo ingrato amante, [...]» (Giovane Lília, abbandonata/dal suo bello e ingrato amante).

Prendendo a pretesto questo modello, nel 1882 Gomes Leal si impegna nella definizione del quadro letterario-costituzionale portoghese dell'ultimo mezzo secolo. Lo fa nel primo numero della pubblicazione mensile, dedicata alla politica, alla letteratura e ai costumi, intitolata "A Orgia". La demarcazione del Romanticismo fatta da Castilho è accompagnata da una violenza senza pari: infila nello stesso sacco intellettuali, paradigmatici, e opportunisti, insieme a supposti (nell'ottica di Gomes Leal) detrattori di questo ultraromanticismo. «La giovane Lília è una fanciulla nervosa e romantica, simbolo di tutta l'attualità portoghese costituzionale, che dopo aver asservito la politica, la letteratura, la stampa, ha messo [Eduardo Augusto] Vidal alla Dogana, Tomás Ribeiro alla Segreteria, e ha fatto Serpa Pimentel ministro del Tesoro».

La raccolta di poemetti *A Primavera* (1822) mostra la devozione arcadica per una Natura conosciuta *per udita*, a causa della cecità che lo colpisce già a sei anni, e non nasconde l'adesione elmanista rivelata, nella nuova edizione del 1837, da ampie annotazioni. Nella stessa data, un anonimo (Alexandre Herculano, naturalmente) lo qualifica, su "O Panorama", come il «maggior poeta portoghese dei nostri giorni». Del 1828 è *Amor e Melancolia ou A Novíssima Heloisa*, con una nuova edizione, corretta e aumentata, già nel 1861, quando la formula vincente è la strofa di settenari in rime povere ABCB: di qui la superiore importanza che deve essere attribuita, nella fissazione del gusto, più che a *A Noite do Castelo* (1830) e a *Os Ciúmes do Bardo* (Le gelosie del bardo, 1836), alla raccolta del 1828, lontana

dall'atmosfera 'gotica' di questa che, dal canto suo, ha pagine di teorizzazione dell'autore sulle «doti» di un poema, il quale oltre all'invenzione, la disposizione e l'elocuzione (quest'ultima, una combinazione di linguaggio, stile, ritmo), esige dal verso fluidità e melodia, ma soprattutto, con una esplicita autocritica, armonia o variazione della musicalità della metrica.

Stupisce, in questa prefazione del 1835, che si dia praticamente per esaurito il filone romantico, «sebbene ancora tanto recente», poiché «quasi tutto ciò che si crede di vedere sono riflessi di riflessi». Di fatto, nell'indecisione di chi attacca la poesia romantica senza abiurare dalla fonte classica, quell'osservazione cadeva a proposito un decennio più tardi, all'inaugurazione delle *Obras con Escavações Poéticas* (1844). Feliciano torna al 1823 e ai primi amori. Nell'epistola iniziale ecco «O ígneo Bocage, o príncipe de todos,/Único em Lísia» (l'igneo Bocage, il principe di tutti,/unico in Lísia), e, nel mezzo di cantate, epitaffi ed epigrammi parodici di inattesa *verve*, l'arietta di "Os Treze Anos" (I tredici anni), che infesta le antologie del XX secolo: «Já tenho treze anos,/Que os fiz por Janeiro:/Madrinha, casai-me/Com Pedro Gaiteiro», (Ho già tredici anni,/li ho fatti a gennaio:/Madrina, sposatemi/con Pedro Gaiteiro), contornata da nuove odi, racconti, poesia d'album in francese; suprema immagine di compromesso di scuola, la giovane Lília appare ora in vesti anacreontiche.

I quaranta testi di *O Outono* (L'autunno, 1863) – originali, traduzioni, imitazioni, con prose intercalate – aumentano la confusione; *O Presbitério da Montanha* (Il presbiterio di montagna, 1905), con poesie dal 1826 al 1834, denunciava, tuttavia, un canto che si spandeva in titoli cui sarebbe arrisa la fortuna: "Il sepolcro", "La lira dell'esiliato", etc.

Gli anni quaranta sono i più rappresentativi. È la redazione della "Revista Universal Lisbonense", nel periodo dal '41 al '45, ora dedicata ad "apprezzamenti morali, letterari e artistici" – sottotitolo dei volumi postumi *Vivos e Mortos*, 1904 –, ora complementariamente cronachistica (i 7 volumi di *Casos do Meu Tempo*, 1906-1907); prefazioni e altri dispersi animano *Telas Literárias* (Quadri letterari, 1907). Alle *Escavações Poéticas* e alla "fogliettinistica" di *Mil e Um Mistérios. Romance dos Romances* (Mille e un Mistero. Romanzo dei romanzi, 1845) succede l'allora anonima *Crónica Certa e Muito Verdadeira de Maria da Fonte* (Cronaca accertata e molto vera di Maria da Fonte, 1846), ...

Nello stabilirsi a Ponta Delgada, nelle Azzorre, (1847-1850), presto scopre la *Felicidade pela Agricultura* (Felicità nell'agricoltura, 1850) e la *Felicidade pela Instrução* (Felicità nell'istruzione, 1854). Dopo i patriottici

*Quadros Históricos de Portugal* (1838), la trattatistica: un po' per caso, un po' per innata vanità – vanitoso e ambiguo, paternalista e vendicativo, lo dipingono alcuni –, la campagna del resto della sua vita a favore della *Leitura Repentina* (Lettura immediata, 1850), poi *Método Português* (1853), che scatenano mille scaramucce. Per gli uomini del '70, resterà come il «notevole metrificatore portoghese».

Vincolata a quell'estemporaneità, alla mnemonica e alla lettura ad alta voce (a danno del vicinato e con agitazioni tra gli studenti), ecco la revisione ortografica, le cui basi 'soniche' egli lancia in articoli e manifesti, propone all'Accademia, brandisce viaggiando in Brasile, difende il sistema per cui opta in "Ajuste de Contas" (Regolamento di conti) con gli avversari del *Método Português*.

Metodo senza validi fondamenti – si basava sulla salvifica «amenità dell'insegnamento» –, viene ruscato dal re Pedro, cui egli propone la traduzione dei monumenti classici nella quale da molto si era avventurato, in cambio della cattedra di Letteratura Moderna, nel corso superiore di Lettere, che poi, alla fine, rifiuta.

Queste divergenze portano l'ispettore (anche!) del consiglio superiore della pubblica istruzione direttamente al viscontato (1870); chiude un decennio di pontificato in preamboli e posfazioni, ma la sua influenza si era già intessuta nell'amore e nella malinconia delle giovani leve.

## 2. António Pedro Lopes de Mendonça

«Il 1848 non è un anno, è un secolo», sintetizza António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) nell'esordio della "Revista Retrospectiva" di *A Revolução de Setembro*, il 5 gennaio del 1849. È chiaro che, nel mezzo delle rivoluzioni nazionaliste che animarono l'Europa dopo l'instaurazione della Seconda Repubblica francese, la nave portoghese oscillò solo nell'entusiasmo di alcuni: tra questi, il giovane Mendonça che quell'anno aveva lanciato un'esperienza giornalistica pioniera, "O Século" (Il Secolo), il primo giornale socialista.

Mendonça ha qualcosa dello storico e qualcosa del poeta ciclico, è giornalista emerito, addottrinatore interventista, critico e saggista d'ampio raggio, innovatore nella narrativa, in cui si avventura a introdurre storie relative a una certa marginalità sociale, ancora oggi mal compresa; personalmente, buontempone e «sempre maldestro» (dirà Garrett, che per colpa sua perse, alcune volte, la parrucca), psicologicamente instabile, fino

all'ultimo quinquennio nell'ospedale psichiatrico di Rilhafoles, dove entra nel 1860.

Certamente «il miglior critico letterario del Romanticismo, particolarmente della falange che, spinta dall'eco della rivoluzione del 1848, avrebbe lottato contro il mostruoso e antinomico insieme dei poteri», quale era considerato il sistema costituzionale, Mendonça inizia, a sedici anni, «a disegnare alcuni aspetti della nostra epoca»: lo muove, di fronte alle «struggenti miserie del presente», la speranza di una rigenerazione sociale. Le sei *Cenas da Vida Contemporânea* (Scene della vita contemporanea) ritraggono la velenosa bava del cabralismo vigente, che egli ricorderà in questi termini: «I quattro anni del governo dal '42 al '46 hanno confermato le giuste apprensioni del paese. La stampa è stata scandalosamente perseguitata; l'indipendenza del potere giudiziario e dei professori oltraggiata da un decreto del potere esecutivo; gli impiegati sospetti di minor affezione al ministero inesorabilmente dimessi. La reazione non si serviva del potere solo per corrompere e violentare le pubbliche libertà, ma per vendicarsi dei suoi nemici. [...] Il terrore che incuteva nella popolazione il nuovo sistema tributario concorse a dare al movimento del Minho [quello di Maria da Fonte, 1846] un più rapido ed energico impulso. Non solo il tributo era ripartito con flagrante offesa della proporzionalità, ma le moratorie concesse agli amici sottraevano denaro al tesoro (*Notícia Histórica do Duque de Palmela*, 1859).

È opportuno però confrontare questa visione con quella dell'anonimo autore di *Portugal Antes e Depois de 1846 ou Apontamentos para a História Contemporânea* (Il Portogallo prima e dopo il 1846 o Appunti per la storia contemporanea, 1847): il 1843 è l'anno in cui un triplice fronte si schiera contro Costa Cabral: i miguelisti eteroguidati da Londra, i settembristi e i cartisti scontenti dei rispettivi leader. Il catasto delle proprietà — che avrebbe accelerato il dilagare del movimento di Maria da Fonte, nella primavera del '46 — offriva all'opposizione un argomento ancora più forte, e cioè che tutto si sarebbe ridotto all'«inventario dei suoi beni per venderli agli inglesi». Autorità amministrative imponevano, frattanto, in modo brutale, «la legge della sepoltura», non più nelle chiese, ma in cimiteri appositamente realizzati. Si giustificerebbero in tal modo la sollevazione del Minho e l'incendio degli archivi in quel maggio del '46 di infausta memoria.

Le *Cenas* evocano, dunque, quanto ancora sussisteva di un'inetta politica liberale dal 1834. Il soldato e il frate, che intitolano i due racconti

iniziali, s  
raccogli  
secolare  
quattro c  
riflession  
disperde  
usuale ne  
vuole seg

Il  
cui vive  
mezzi. L  
madre cl  
polisinde  
terrivell»

La  
«Sarà giu  
*Discussio*  
era stato  
affrontat  
Castilho,  
“Argome  
leggere)”  
(vol. XI  
inaccetta

N  
difender  
per lenir  
della per

Pr  
seminan  
persona,  
epilogo  
allocuzio  
*Memórias*

N  
spontan  
*Letteratu*  
emendat  
educare

iniziali, sono divenuti mendichi. Il convento si è trasformato in palazzo, il raccoglimento è sostituito dalla confusione. Quando i pilastri di una nazione secolare si piegano a tale destino, cosa ne sarà dei più miserabili? I successivi quattro casi narrati illustrano ancora meglio una situazione disastrosa. Le riflessioni interiettive e pesanti, la discussione retorica, se continuano a disperdersi in rivoli, convergono però in un portico amplificatore, processo usuale nel nascente "folhetim". Si istituisce un lettore-narratore: «Se il lettore vuole seguirci, lo condurremo in un ricco palazzo; [...]».

Il «ricco palazzo» costituisce il violento contrappunto alla casupola in cui vive la pensionante del racconto, che deve abbandonarla per carenza di mezzi. La critica al proprietario, duro e avaro, completa il quadro di una madre che si suicida. Prima di Marx e Engels, la minaccia si chiude in un polisindeto anaforico: «E o povo dorme; tarde acordará, mas o acordar será terrível» (E il popolo dorme; si sveglierà tardi, ma il risveglio sarà terribile).

La lotta contro il crimine è tesi corrente, con la domanda reiterata «Sarà giusta la pena di morte?». Il dibattito è vivo: il discorso di Lamartine, *Discossione sulla pena di morte nella Camera dei Deputati di Francia* (marzo 1838) era stato tradotto nello stesso anno in Portogallo, e la questione era stata affrontata nella violenta cronaca giudiziaria di António Feliciano de Castilho, uscita sulla "Revista Universal de Lisboa" (22-IX-1842), e intitolata "Argomenti a favore della pena capitale (Articolo che solo uomini dovranno leggere)" – una cronaca così dura che gli editori delle sue *Obras Completas* (vol. XI, 1906) si videro costretti a sopprimere, nel testo, «turpitudini» inaccettabili nel pudico XX secolo.

Nel sesto racconto, un padre, e vecchio soldato, il quale uccide per difendere l'onore della figlia Maria, morirà di trecento frustate. Non basta per lenire coscienze inquiete; il dibattito prosegue fino alla commutazione della pena di morte nel 1852, per crimini politici, e, definitiva, nel 1867.

Prefigurando battaglie narrative, questo e il testo precedente, mentre seminano biografemi, introducono due realtà da esplorare: la storia, in prima persona, della giovane prostituta Marta, inserita nella vicenda principale, con epilogo morigeratore; e, rispondendo alla orfanità di Maria, l'inopinata allocuzione del narratore ai circostanti. È il doppio processo delle future *Memórias de um Doido* che Garrett si preparava a presentare nei *Viagens*.

Nel 1849 Mendonça raccoglie alcune di queste «elucubrazioni spontanee e quasi improvvisate del giornalismo» con i *Saggi di Critica e Letteratura*, in "La rivoluzione di settembre". Prime «impressioni», non emendate, in un universo critico senza modelli: egli si sente destinato a educare e informare con l'obiettivo di debellare la tirannia sulle classi

lavoratrici, erigendosi a esegeta della generazione di "O Trovador", «la più feconda di talenti dal 1640».

Emergendo da duecento anni inermi, trasmessi in frettolosa sinossi, il poeta di oggi nulla deve al passato e discorda dal presente: in questo disincontro, la poesia è concepita non come espressione dello stato attuale della società, ma come indirizzo tendenziale della gioventù e del talento, la cui lirica sarà precorritrice di nuovi rapporti sociali, basati sull'associativismo. La critica, consigliera e divulgatrice, si vuole, in questa fase, clemente.

La teoria, sebbene sussidiaria, si mostrava più consistente della critica applicata a nomi per la prima volta studiati per gruppi. Da notare, tuttavia, che il rimaneggiamento del 1848 in *Memorie di Letteratura Contemporanea* (1855), benché più riflessivo, perde la freschezza del capitolo dedicato al «romanzo-biografia» su "Pedro de Mello", poeta nato nel 1755 e di cui incerta è la data di morte. Sarà questo il primo eteronimo lusitano, più completo dei garrettiani João Mínimo e João Coradinho.

ULTI

Castill  
nel se  
in un  
rifless  
fosse  
la nu  
Garre  
lettere  
Branca  
al dia  
setten  
degli a

P'ogge  
sopra  
all'util  
lavoro  
della n  
vicina

non r  
primo  
del crea  
caratte  
funere  
dram  
roman  
forte i

efficac  
risveg



## ULTRAROMANTICISMO

In una lettera del 1832 a José Vitorino Freire Cardoso da Fonseca, Castilho usa l'aggettivo, forse un neologismo da lui creato, 'ultraromantico' nel senso di «stile declamatorio». Nella prefazione ai significativi titoli riuniti in un unico volume, *La notte del castello* e *Le gelosie del bardo*, i «riflessi di riflessi» da lui rilevati nella quasi esaurita miniera romantica, «nonostante fosse ancora tanto recente», possono indurre all'interpretazione secondo cui la nuovissima esperienza estetica era ridotta ai titoli degli anni venti, suoi e di Garrett. È un avviso – e una definizione del terreno di professionista delle lettere –, che la navigazione critica non accoglie, poiché egli cita *Camões* e *D. Branca*, dimenticando che nella seconda parte di *Cartas de Eco e Narciso*, oltre al dialogo epistolare sulle illusioni d'amore, compaiono canzoncine in settenari e quinari (*redondilha*) che danno tono ed espressione a molta poesia degli anni '40, '50 e '60.

Nell'accoppiamento *Amore e Malinconia* (1828), Castilho rinvigoriva l'oggetto del desiderio e lo stato in cui vive il soggetto della *quête*; soprattutto, patrocinava la quartina in *redondilha maior* (settenari), così adatta all'utilizzo di nomi e pseudonimi presenti nel giornalismo dell'epoca. Il suo lavoro dal 1826 al 1834, disperso in periodici e poi raccolto in *Il presbiterio della montagna* (1905), avrà imbevuto più di un nome di questa solitudine vicina alla natura cui aspirava, e in cui deflagrava, un io interiore.

Patroni di un movimento che sempre discussero, solo per vanità (che non mancava a Castilho e ad Herculano) potrebbero da soli riassumere il primo romanticismo, in cui, per alcuni, l'influsso del pessimismo di *L'arpa del credente* (1838) meglio inquadra la seconda generazione romantica, «dalla caratterizzazione medievalista alla predominanza della malinconia e del funereo nell'espressione di emozione estetica», sia nella poesia, sia nel dramma o nel romanzo storico. Così, dalla sua nascita, il secondo romanticismo si caratterizza per il significativo richiamo al passato e per la forte incidenza del lirismo contemplativo.

Ora, quando Mendonça rivendica il 1839 come l'anno «che segna efficacemente l'evoluzione letteraria che, da allora ad oggi [1855], ha risvegliato la vocazione di tanti notevoli scrittori – al di là dei romanzi

medievalisti in versi di José Freire de Serpa Pimentel (1814-1870) o del drammone *Os Dous Renegados* di Mendes Leal (1831-1875), tutti del 1839 –, conviene tener presenti di fatto tre cose:

- l'omaggio al trio dei precursori, in una sorta di evangelizzazione nazionale, in quanto rappresentanti di scuola che criticamente naturalizzano, soprattutto negli anni dal '43 al '44;
- il saluto al nuovo corso liberale, i cui figli sacrificati traggono profitto dall'esplosione democratica nella stampa e nel teatro cui collaborano;
- il panegirico di amici che assurgono a critici e lettori della società in funzione «della situazione letteraria – il più pregiato sintomo della nostra rigenerazione futura».

Il romanticismo, in senso stretto, comincia pertanto con l'essere un soprassalto di coscienze e, nella particolare brevità delle scuole di avanguardia, rende sensibili gli stessi echi e riflessi in un paese isolato dalla guerra civile e senza Corte, o con una vita tribolata.

In questo dominio della diffusione e del diffuso, Castilho aveva ragione nel preannunciare, nel 1832, eccessi declamatori. Il critico Jorge de Sena – ancora esitante nell'affermare, in senso lato, che il Portogallo tra il 1825 e il 1826 ebbe una sensibilità romantica che si propaga nel primo terzo del XIX secolo – mette in guardia sugli «aspetti di controromanticismo» propri del movimento dissoltosi in quest'epoca, il che si addice all'atteggiamento ultraromantico: ma l'erotismo sessuale dell'ultimo Garrett, che si oppone all'erotismo idealizzato del movimento romantico, ha un'espressione sicura, non quella scompigliata dell'epigonismo. Secondo il poeta e storico della letteratura José Simões Dias (1844-1899), è a partire dal 1834 che si accentua definitivamente in Portogallo il romanticismo, con Garrett, Herculano e Castilho, «tre poeti che misero mano alla restaurazione dell'arte attraverso la tradizione nazionale». Ma come entrava Herculano nel gruppo se in quegli anni cominciava appena a fare la sua comparsa in riviste?

La selezione di nomi, il loro ordine e le loro rispettive produzioni, hanno creato alcuni sfasamenti. Nel 1849, Lopes de Mendonça disegna la galleria con José Freire de Serpa, Mendes Leal, João de Lemos, António Pereira da Cunha, Luís Augusto Palmeirim («il più popolare dei nostri poeti moderni»), il futuro primo ministro “rigeneratore” António de Serpa

Pimentel,  
Xavier F  
António L  
1854), L  
Evaristo

Per  
scala mo  
Cordeiro,  
alla natur  
alle opul  
dove l'ide  
e gli ese  
visione c  
esaurisce  
nello sb  
fluire tre  
folleggiar  
rutilanti  
che vaga  
nomi e in

Pe  
donna i  
stesso s  
inevitabi  
temprino  
contemp  
a dire: a  
monoco  
di associ

Se  
famiglia  
nulla di  
maestro  
ambien  
anch'ess  
ultraron  
dall'inte  
1847, su  
cui enf

Pimentel, Andrade Corvo. Vi aggiunge, in brevi paragrafi di analisi, António Xavier Rodrigues Cordeiro (1819-1896), Augusto Luso (1827-1902), António Maria do Couto Monteiro (1821-1896), D. João de Azevedo (1811-1854), Luís Corrêa Caldeira (1827-1859), Francisco Palha (1826-1890), Evaristo Basto (1821-1865), Henrique O'Neill (1821-1889).

Per Mendonça, il principale difetto del gruppo è il rinchiudersi in una scala molto limitata di sentimenti individuali. Ad eccezione di Lemos e di Cordeiro, i poeti cantano soltanto la «verginità delle loro emozioni, di fronte alla natura, e dei loro intimi desideri. È l'eterno tema dell'amore, assimilato alle opulente emanazioni del mondo esterno: panteismo del sentimento, dove l'idealità spesso si perde nelle divagazioni della descrizione materiale»; e gli esempi che seguono sono utili a contrapporre anticipatamente la visione che del movimento darà Teófilo Braga. Mendonça spiega in cosa si esaurisce questo descrittivismo: «nel calice del fiore che pende verso terra, nello sbocciare della rosa, bagnata dalle lacrime di rugiada dell'aurora, nel fluire tremolante della fontana, che mormora, nello scintillare delle stelle che folleggiano, nel riflesso incantato della luna, che trasforma in una cintura di rutilanti zaffiri il fiume dove mostra il pallore del suo viso: sono le nuvole che vagano perdute nei piani del cielo, e che il poeta battezza con i più dolci nomi e interpella con i più teneri lamenti».

Poesia e giovinezza convergono nell'eterno e frenetico canto alla donna idealizzata; ma l'ispirazione di questa lirica del cuore sfocia nello stesso sentimento che impera in tutte le sue declinazioni, e genera inevitabilmente monotonia e ripetizione. Il critico socialista esige che i poeti temprino i loro appassionati slanci nell'animato spettacolo della storia contemporanea, dove le grandi questioni sono la libertà e il progresso. Vale a dire: associare la volontà, in una generazione presto funzionarizzata, alla monocorde espressione dell'amare e del desiderare. O meglio: alla funzione di associarvi la missione.

Se Garrett ed Herculano si costruiscono su una triplice assenza – della famiglia, della patria e della professione (Castilho soffre di altre carenze) –, nulla di ciò tocca questa seconda ondata, in cui il problema non è più essere maestro dei propri sogni nell'ambito di un io intimo, ma adattarsi a un ambiente mai ostile, nonostante le insoddisfazioni incise su un formulario anch'esso indolente. Teófilo Braga spiega la piatta generazione degli ultraromantici con l'ambiente politico viziato e deprimente, prodotto dall'intervento armato del 1847. Al sentimentalismo romantico dal 1824 al 1847, succederebbe, fino al 1865, la «falsificazione del parlamentarismo», la cui enfatica retorica politica si è servita «dello stile dei letterati, che hanno

coperto la mancanza di sentimento o aspirazione con l'esagerazione di una emozione fittizia e violenta con cui si caratterizza questa fase dell'ultraromanticismo». A lui va comunque il merito di aver liberato l'immaginazione dai cristallizzati modelli greco-latini.

Se Lopes de Mendonça analizzò letterariamente un movimento di titoli e autori ai quali consigliava il peso della Storia, Teófilo li collocò, senza preoccupazioni letterarie, entro una simulazione di questa stessa Storia, ridotta al Medioevo: «E quanto più facile era simulare il gusto o spirito del Medioevo, tanto meno si conosceva e si sentiva quella moderna antichità; le opere letterarie, che in queste rappresentazioni apparivano inespressive, sopperivano alla mancanza di vita e di naturale emozione con l'esagerazione della frase, la smisurata violenza delle situazioni, l'aberrazione psicologica dei caratteri mossi da folli passioni. Da questa mancanza di equilibrio tra i sentimenti e i loro stimoli, tra un annullamento e la loro espressione esagerata, proviene la designazione di ultraromanticismo a questa fase preparatoria delle letterature moderne». In un altro punto, caricando le tinte di questo romanticismo terrificante, cui avevano attinto anche i tre maggiori: «[...] reinventando castelli, ponti levatoi, terribili giuramenti a mezzanotte, rappresaglie di baroni feudali, o, dal lato religioso, partenze di trovatori-crociati per la Terra Santa, amanti appassionati che coprono il loro fuoco con le ceneri della penitenza claustrale: tutto questo, ritagliato come fosse di cartone, dava una letteratura di romanzi in versi, narrazioni picaresche, romanzi storici e tetri drammoni. Questa incomprendenza di una concezione fondamentale, che cadde nell'esagerazione del processo, fu chiamata Ultraromanticismo».

Il giudizio negativo che pesava sulla poesia ultraromantica fin dal 1832, attualizzato da Teófilo, secondo il critico Jacinto do Prado Coelho poteva essere sostituito da «un giudizio di tipo cronologico», classificando come ultraromantica tutta la poesia tra il 1838 e il 1865, con l'eccezione, non giustificata, di Garrett, Castilho ed Herculano», che egli poi, nel 1965, già rifiuta. In effetti, questi sono romantici solo per il loro convivio con la generazione che li corrobora, li illumina ed eccede, anche nell'ammirazione. Ne risultano la loro brevità precorritrice, l'influenza postulata e le relative restrizioni, che tacciano di un Herculano, controromanticizzano Garrett, disperdono sulla stampa periodica, in versi e pareri, Castilho, anche lui polo delle diversità in adesioni e frizioni.

Prado Coelho riflette, inoltre, sul discutibile titolo di «Poeti minori del Romanticismo»: vi sono compresi «poeti autentici, come Soares de Passos,

L'OTTOCEN

João de L  
 — aggiunge  
 (Suor Dol  
 re della Sa  
 sua morte  
 «martire d  
 versi, "Ne  
 Nacional"

Prac  
 secolo «pe  
 parola scri  
 individuale  
 freschezza  
 spirituali,  
 frivolezza  
 Maria Bro  
 Passos, C  
 Alexandre

Qua  
 Machado  
 ticismo, ro  
 distribuisco  
 figurare ne  
 Novais (18  
 lirico mino  
 1896), Am  
 Mendes L

L'inv  
 prediletti d  
 «romantic  
 vacuità e  
 nostalgia,  
 erotiche, t  
 dantesca s  
 funereo; l'  
 idillico; la  
 rovine al c  
 disgusto d

João de Lemos e Maria Browne», il primo forse equiparabile a Garrett, molti – aggiunge – non inferiori a Castilho. Maria da Felicidade do Couto Browne (Suor Dolores, 1797-1861) fu uno dei tanti nomi che resero omaggio all'ex-re della Sardegna Carlo Alberto, sia al suo arrivo a Porto (20-4-1849) sia alla sua morte (28-7-1849). Quando avvenne la traslazione dei resti mortali del «martire di Novara», come si soleva definirlo, Maria Browne lo pianse in versi, «Nella partenza del cadavere di Sua Maestà Carlo Alberto» («O Nacional», 19-9-1849).

Prado Coelho giustifica il suo bilancio del secondo e terzo quarto di secolo «per una certa forza creatrice: un'ansia di confessione attraverso la parola scritta, un entusiasmo per le belle lettere, un desiderio di affermazione individuale che ha un che di rinascimentale. Si avverte in alcuni poeti una freschezza, una fiducia nell'Uomo, nella Poesia, nel Progresso, nei valori spirituali, che compensano la monotonia degli automatismi verbali, la frivolezza e l'inconsistenza di tanti e tanti versi». La selezione comprende Maria Browne, Mendes Leal, João de Lemos, Camilo, Palmeirim, Soares de Passos, Gomes de Amorim (1827-1891), Bulhão Pato (1828-1912), Alexandre Braga (1829-1895) e Tomás Ribeiro (1831-1901).

Qualche problema deriva dalla diversa distribuzione di Álvaro Manuel Machado che divide questo periodo in quattro momenti – preromanticismo, romanticismo, ultraromanticismo, postromanticismo – tra i quali distribuisce diversamente gli autori: nel secondo include chi dovrebbe figurare nel terzo – António Xavier Rodrigues Cordeiro, Faustino Xavier de Novais (1820-1869), Luís Augusto Palmeirim, Tomás Ribeiro, e anche il lirico minore Júlio Dinis (1839-1871) – o nel quarto: João de Deus (1830-1896), Antero, Teófilo. Nel terzo, include Maria Browne, João de Lemos, Mendes Leal, Camilo, Soares de Passos, Bulhão Pato, Alexandre Braga.

L'inventario tematico dei romantici del 1840, o «i temi e i sentimenti prediletti dal secondo romanticismo», per A. Ferreira (il quale li distingue dal «romanticismo illuminista» che li ha preceduti), può così riassumersi: «[...] la vacuità e l'incertezza del mondo in cui viviamo; amore deluso; pianto, nostalgia, morte, solitudine; il lirismo amoroso, a volte con tendenze erotiche, temperate tuttavia da note di soavità e tenerezza; la visione dantesca sommersa dalla sventura, il gusto accentuato per il tetto e il funereo; l'appello alle bellezze naturali con un forte influsso del ruralismo idillico; la sconfitta delle speranze nel fiore della giovinezza; il piacere delle rovine al chiar di luna; il folclorismo patriarcale; il medievalismo fantastico; il disgusto della vita; il piacere per le "ore morte della notte, per i tristi

mormorii della corrente, per i gemiti della foresta agitata dal vento, per le desolate pianure bruciate dall'inverno"» (citando L. de Mendonça).

Álvaro de Carvalho (1844-1868), dopo *O Castigo da Vingança!* (Il castigo della vendetta), drammone del 1862, in *Os Canibais* (I cannibali, in rivista 1865-66; in libro, *Racconti*, 1868) stila la caricatura del programma ultraromantico, senza prenderne comunque la debita distanza, come Faustino Xavier de Novais, Camilo e una moltitudine dispersa tra album e almanacchi, riconoscendovi, al di là del versante politico, quanto i rapporti sociali fossero prosaici e persino crudeli, senza posto per cuori immaginosi.

In un paese in cui scarseggiavano argomenti per un "folhetim" e, soprattutto, una struttura filosofica, non era certo eccitante il quotidiano delle decine di scrittori spigolabili. In questo senso, oltre il presente storico della nazione, questa letteratura rimase ben al di qua delle speranze che in essa si riponevano dopo l'irruzione dei miglioramenti materiali fontisti degli anni cinquanta. Ritratto di un'epoca, tale letteratura divenne un elemento insormontabile nel contatto interclassista, che si solidificò; partecipe non disprezzabile nell'esplosione della comunicazione di massa, contribuì allo status dei rispettivi cultori; e lo stesso concetto di letteratura, nella sua natura, funzione e programmazione per generi, fu definitivamente fissato. Infine, si anticipò il concetto che la poesia può essere fatta da tutti.

ROMANZI

Con  
 lirica ultra  
 di quanto

Jose  
 romanzo'  
 generi: «  
 creato in  
 questa riv  
 "La batta  
 Revista U

Si  
 titolo più  
 poeta. Ma  
 nell'ottav  
 Impedita  
 accanto a  
 via d'usc  
 Ermenga

Ne  
 Ha un  
 giustifica  
 un prop  
 nell'imm  
 regno, d  
 un'atmo  
 storico,  
 ne sono  
 potrà fo  
 compre  
 con il r  
 storico

## ROMANZO STORICO E DI ATTUALITÀ

Coniugando la lezione di Herculano e alcuni motivi frequentati dalla lirica ultraromantica, si sviluppa il romanzo storico, meno medievaleggiante di quanto si pensi.

José da Silva Mendes Leal Junior, in un articolo intitolato "Sul romanzo" ("Revista Universal Lisbonense", 20 aprile 1843), individua due generi: «romanzo storico e romanzo contemporaneo o di attualità. Il primo, creato in Portogallo da A. Herculano, [...] è già apparso sulle colonne di questa rivista firmato dall'illustre nome del primo romanziere portoghese. "La battaglia del Crissus" è stato, in questo genere, il magnifico esordio della Revista Universal».

Si riferiva a un passo di *Eurico, o Presbítero* uscito nel 1842, con un titolo più lungo nella prima edizione (1844): *Eurico, o Presbítero ou o último poeta*. Malgrado l'eroismo di un Cavaliere Nero, i visigoti sono sconfitti, nell'ottavo secolo, dagli arabi, che per di più imprigionano Ermengarda. Impedita dal padre di sposare chi in seguito la salverà, sente rinascere, accanto a Eurico, l'antico amore, che il celibato di costui proibisce. L'unica via d'uscita è per Eurico partecipare alla lotta contro gli arabi, dove si perde; Ermengarda impazzisce.

Nel romanzo storico, l'evento illumina vicende e scene molto ampie. Ha un valore di esemplarità, donde la fermezza del protagonista, che giustifica la designazione tecnica di "eroe". Centrato su questa figura, e con un proposito nazionale e correttivo dell'attualità, cerca spazi rappresentativi nell'immaginario e momenti-chiave della (ri)costituzione di una patria, di un regno, di un comportamento nobilitante, di un tempo, di uno spirito o di un'atmosfera. Il rigore letterario non deve coincidere con un analogo rigore storico, anch'esso precario e in via di formazione. Informazioni, tuttavia, ce ne sono, e del resto non potrebbero mancare. È questo che, secoli dopo, potrà forzare a esercizi eruditi del critico o del lettore, senza i quali non si comprenderanno certi insegnamenti. Più che il Medioevo, è il XVII secolo, con il ritorno all'indipendenza del primo dicembre del 1640, il periodo storico di elezione.

Con il romanzo intimista (psicologico o problematico, in *Memórias de um Doido* di Lopes de Mendonça) già si percepisce un'alternativa all'Herculano dello stesso decennio: rimosso lo storicismo, il protagonista è un eroe senza qualità, semplice cittadino, che si forma nel convivio con altri, alla deriva.

La comparsa di questa figura non sempre eroica interessa il romanzo di attualità storica, detto anche di storia contemporanea, in cui viene trattato un fatto recente, sia la guerra civile del 1832 come in una parte dei *Viagens garrettiani* o nel *Mário* (1867) di Silva Gaio, sia la guerra civile del 1846-47, come in *O Prato de Arroz Doce* (Il piatto di *arroz doce*, 1862), di Teixeira de Vasconcelos. Storia recente e tracce picaresche si conciliano in *Crónica Certa e Muito Verdadeira de Maria da Fonte* (Cronaca certa e molto veritiera di Maria da Fonte, 1846), che Castilho pubblicò anonimamente, e in un ignorato *Roberto Valença* (1848), esordio di Vasconcelos.

Il canone del romanzo storico alla Herculano include Rebelo da Silva e i mediocri poeti João de Andrade Corvo, Arnaldo Gama, Coelho Lousada e pochi altri, che mai raggiunsero la scioltezza e facilità di Camilo, Pinheiro Chagas o Alberto Pimentel.

Rebelo da Silva offre le migliori raffigurazioni del XVIII secolo, come in *A Mocidade de D. João V* (La giovinezza di Giovanni V, 4 tomi, 1852-53), in cui Lopes de Mendonça segnala oltraggi alla verosimiglianza, l'aspetto caricaturale e certe fantasie del primo volume, che sarebbero dovuti all'«influenza della letteratura "fogliettinesca", che ha umiliato l'ispirazione e pervertito il gusto di una nazione». Non solo: già nel 1840 Rebelo da Silva inseriva in "O Cosmorama Litterario" una cronaca quattrocentesca su *A Tomada de Ceuta* (La conquista di Ceuta); futuri *Contos e Lendas* (Racconti e Leggende) (1873) uscivano sulla stampa periodica degli anni '40 e '50. Un suo emulo sarà il Gonçalo Mendes della queirosiana *Illustre Casa di Ramires* (1900).

Il futuro ministro degli Esteri Andrade Corvo, che il console Eça de Queirós volle ricattare per interposto Ramalho Ortigão, anch'egli drammaturgo, è noto per *Um Ano na Corte* (Un anno a corte, 1850-51), lunga prosa su un dissennato Alfonso VI nei lontani anni sessanta del XVII secolo.

Arnaldo Gama (1828-1869) attinge al Dumas di *Le Capitaine Paul* (1838) il suo *Paulo, o Montanhês* (Paolo, il montanaro, 1853); rivisita casi nazionali fin dal XIV secolo: *O Bálio de Leça* (Il balivo di Leça, 1872) e la fine dei Templari; *A Última Dona de S. Nicolau* (1864) e *O Filho do Baldaia* (1866), situati all'epoca di Alfonso V, nel XV secolo; la Coimbra di Camões in *A*



*Caldeira de Pêro Botelho* (L'inferno di P. B., 1866); *Um Motim Há Cem Anos* (Una sommossa cent'anni fa, 1861), ambientato tra i vini dell'alto Douro, in una Porto rivoltatasi contro il Marchese di Pombal. Ed è una guida fondamentale per conoscere le invasioni francesi: si vedano *O Sargento-Mor de Vilar* (Il sergente maggiore di Vilar, 1863) e *O Segredo do Abade* (1864).

Lousada è il cronista di *Os Tripeiros* (I trippai, 1857) – nome con cui sono conosciuti gli abitanti di Porto –, contro i castigliani, nel XIV secolo, ma in rivolta anche contro il dominio filippino del 1628-29 in *A Rua Escura: Tradição Portuense* (La via buia: tradizione portuense, 1856; 2.<sup>a</sup> ed., 1857); e che al Camilo di *Onde Está a Felicidade?*, risponde che la felicità non sta nel denaro, ma *Na Consciência* (Nella coscienza, 1857).

### 1. Camilo Castelo Branco

All'interno di questa seconda scuola generazionale, la poesia di Camilo inquadra quarantacinque anni di vita letteraria. La novellistica ne abbraccia trentacinque, tra *Anátoma* (Anatema, 1851) e *Vulcões de Lama* (Vulcani di fango, 1886).

Camilo si cimenta, a sedici anni, nella poesia, con la quale esordisce (1845) e con la quale si congeda, prima del suicidio nel giugno del 1890, nella casa di São Miguel de Ceide; ha un piede nel dramma storico e di costume (1847-1871), e non solo perché il teatro è l'arte del convivio ottocentesco: l'aver recuperato, quaranta anni dopo, la terza edizione di *Agostinho de Ceuta* (1887), «in cui compare un personaggio democraticamente feroce che dice peste e corna dei re» (lett. "quel che non ha detto Maometto del maiale"), conferma questa passione; fu un grande, e molto apprese dal giornalismo "fogliettinesco" che, pur essendo un incerto mezzo di sostentamento, lo obbligava a fingersi un altro, ad attaccare se stesso in giornali concorrenti, a barattare il meglio della vita con ininterrotti "folhetins" che, dopo le edizioni canoniche, fornirono ancora materiale per cinque ampi volumi di *Dispersos* (Sparsi) raccolti da Júlio Dias da Costa (1924-1929); attento alle lacrime dell'epoca, e con un'indimenticabile mossa pubblicitaria, seppe trarre profitto dalla letteratura "de cordel" (*Maria! Não Me Mates, Que Sou Tua Mãe!*, Maria! Non uccidermi, sono tua madre!, 1848); si aggiunga il vezzo polemico (*O Clero e o Sr. Alexandre Herculano*, 1850), e immediatamente si percepisce che lo studente assenteista del secondo anno della Scuola Medica di Porto si perde, nel quinquennio inaugurale (1845-

1850) in una vita di *bohème*, facendosi un nome in opuscoli di pessima qualità grafica.

Che sia avvenuto per una questione di sottane di femmina maritata o per altro, la verità è che un fugace ritorno a Lisbona, dove era nato il 16 marzo del 1825, lo avvia al successo. Un nuovo cammino si inaugura con l'originale romanzo *Anátoma*, che contiene i semi degli oltre cinquanta titoli che ci interessano, e che possono essere raggruppati secondo diversi criteri. Considerarli cronologicamente è un'ipotesi tra le tante; ma forse la concentrazione in sezioni facilmente comprensibili permette un excursus attraverso il romanzo del terrore, umoristico, passionale, morale, rurale, storico e sociale, nei termini della classica *Introduzione allo studio del romanzo camiliano* di Jacinto do Prado Coelho (2.<sup>a</sup> ed., 1982-1983).

Con rare eccezioni (*A Sereia*, La sirena, 1865; *O Santo da Montanha*, 1866; *O Senhor do Paço de Ninães*, Il signore del Palazzo di Ninães, 1867, il romanzo che affronta il periodo storico più lontano, dal 1576 al 1623; *O Regicida*, 1874, e le sue continuazioni), il tempo della storia arriva fino al momento in cui l'autore si siede al tavolo, dopo aver consultato carte fededegne o ascoltato pareri di informatori quasi sempre amici, quando non degli eroi in gioco. Per questo, egli è anche scrittore, autore-narratore, editore. Il romanzo rende verosimile e attualizza la Storia, in momenti nazionali forti: Alcácer Quibir e le sue conseguenze, le invasioni francesi, gli errori miguelisti e liberali dopo il 1820. Sono lavori, queste "favole", che, pur con propositi di patria rigenerazione, arrivano alla conclusione che l'uomo non migliora, nonostante i consolatori epiloghi che l'autore scettico e addolorato si permette, quando tardivamente procede a qualche riabilitazione.

Il pubblico che legge o sente leggere – tanto elevata è la percentuale di analfabetismo – non è mai troppo per Camilo, ed egli cerca di ampliarlo inserendo dosi massicce di lacrime, di sospiri e di risa, oltre a modi di dire, a ricordi, a una sfacciata pubblicità.

In questi sguardi di attualità su un paese chiuso (i rinvii al Brasile, a Londra, a Madrid e anche alla Francia del *Livro Negro de Padre Dimis*, Il libro nero di Padre Dionigi, 1855, o di *A Enjeitada*, La trovatella, 1866, sono mere cartoline illustrate), limitati alle «province del nord», a Porto, a Lisbona e a poco più, si narrano conflitti sociali, politici e generazionali, su cui libra un organo divenuto una categoria indefinibile: il cuore. È, si pensa, il cammino verso la felicità e la suprema ragione di ricerca nel labirinto dei personaggi.

La  
Novela C  
tornano  
che, alla  
con alcu  
dall'amo  
un'opera  
rilascia o

A  
"Osserv  
appare, c  
chiusura  
poche re  
terrene,

T  
lirica de  
dagli en  
di più an  
tanto in  
Ben lo si  
Camilo  
sua proc  
riconosc  
Ana Plá  
modelli  
Adro, la  
figlia di  
concezio  
può con  
della su  
matrimo  
famiglia  
storia p  
reinterp  
anche, c  
immedia  
comodit  
costanti  
racconta

La galleria dei fedeli sarà immensa. Nel *Dicionário das Personagens da Novela Camiliana* (2002) si contano circa duemila nomi, alcuni dei quali tornano frequentemente tra i titoli: la maggior parte è sospetta di un culto che, alla fine, non salva o salva solo tardi. Ciò serve all'autore per provare, con alcuni epiloghi e avvertimenti contrastanti, gli sconvolgimenti prodotti dall'amore. È un punto di vista da considerare con cautela, oltre che un'operazione commerciale in una società che si apre al libero arbitrio e rilascia opinioni, di cui le effusioni sarebbero il corollario.

*Amor de Salvação* (Amore salvifico, 1864) si apre con la seguente "Osservazione": «Il lettore sfoglia duecento pagine di questo libro, e non gli appare, o solo vagamente gli balugina, l'amore felice e il buon esempio». In chiusura: «Per l'amore maledetto, duecento pagine; per l'amore salvifico, le poche restanti del libro. Un romanzo che descrivesse un amore di felicità terrene, sarebbe una favola». Camilo adotta una strategia che dà frutti.

Tra i pellegrini del cuore c'era anche lui, però. La reiterata atmosfera lirica degli anni '40 e '50 non lasciava scappatoie. Cinicamente temprato dagli endecasillabi liberi dei primi titoli, si direbbe che si riservava per opere di più ampio respiro, dove tormentare biografie di anime, e anche della sua, tanto indissociabile era divenuta dalle variazioni cromatiche che ci offre. Ben lo sintetizza Helena Carvalhão Buescu (1990): «Ci sono fatti della vita di Camilo che immediatamente riconosciamo come problemi all'interno della sua produzione: la sua bastardaggine, la sua orfanità, la follia che dice di riconoscere nel padre, l'altra follia che colpirà uno dei figli che ha avuto da Ana Plácido. Altri, Camilo sembra viverli come sperimentazione di vita dei modelli immaginari che concepisce: l'esumazione del cadavere di Maria do Adro, la messinscena che escogita per sposare un figlio, facendo rapire la figlia di un ricco brasiliano. Altri fatti ancora sembrano orientarsi verso una concezione del destino e della disgrazia, della colpa e del peccato, che non può considerarsi estranea all'universo romanzesco che egli crea: gli episodi della sua turbolenta relazione con Ana Plácido, ma anche il suo primo matrimonio, quasi subito dimenticato; l'appropriazione dell'eredità di una famiglia immaginaria (quella che 'crea' nell'*Amor de Perdição*) nel costruire una storia personale che è un incrocio tra fatti accaduti e fantasmi di reinterpretazione; [...]. Tutto ciò significa che le opzioni estetiche sono anche, e ampiamente, opzioni ontologiche, e come tali con implicazioni immediate (sebbene a volte nebulose) nel sovrapporsi di atti che, per comodità, chiamiamo vita». Tale passionalità spiegherebbe anche «le costanti irruzioni dell'autore (che non è solo narratore) nella storia che racconta».

Nel febbraio del 1850 Camilo decide, dunque, di fare apprendistato accanto a colleghi nella capitale, dove può mostrarsi per otto mesi e uscire su una delle migliori riviste, "A Semana" (La settimana). Lì inserisce 18 parti, o 15 capitoli, di un originale lasciato in sospeso ad ottobre. Lo riprende, parzialmente, in "O Portugal" di Porto, dove era tornato, con il lancio in autunno del coraggioso volume. Nella Prefazione alla seconda edizione (1858), egli afferma tassativamente: «Questo romanzo è stato, otto anni fa, l'esordio dell'autore». Lasciava in tal modo intendere che il suo cammino sarebbe stato questo e che ormai non si riconosceva nella profusione di titoli anteriori.

Si era convinto che non avrebbe persistito nella lirica. Ma i «primi attentati letterari» compongono il penultimo edito ancora in vita, *Delitos da Mocidade* (Delitti di gioventù, 1889). Non si trattava di un esordio assoluto, poiché Camilo è, nel 1850, un poeta nazionale, che rivaleggia con Garrett o con Castilho, secondo i gusti.

Sarà a questo punto opportuno dedicare due parole all'esposizione narrativa, in quanto appare indiscutibile lo scarso interesse della sua poesia «religiosa, lirica e persino satirica», secondo la tripartizione di Alexandre Cabral (2003). Nel quadro della poesia dell'epoca, Camilo aggiunge al sentimentalismo una inattesa asciuttezza, una componente narrativa e un rigoroso controllo dei relativi procedimenti (come farà il suo amico Faustino Xavier de Novalis). Flagranti sono certi parallelismi tra verso e prosa. Parte delle figurazioni camiliane si trova, ad esempio, in *Folhas Caidas Apanhadas na Lama* (Foglie cadute raccolte nel fango, 1854): la questione del Potere e dei suoi agenti; la forza lubrica del denaro; la stupidità della borghesia in transito verso l'aristocrazia; la francesizzazione della vita mentale e critica delle donne letterate. Questa caduta nel narrativo lo condizionerà sempre, come se provasse un rimpianto di quel che avrebbe potuto essere la pratica – intravista in *Anátoma* – del poema in prosa che, coscientemente, non esercitò.

D'altro canto, Camilo non sarebbe arrivato agli scenari e alle soluzioni di quell'ambito esordio, all'opulenza di alcuni *Mistérios de Lisboa* traboccanti di crimini – polizieschi e di spionaggio, chiariti nel *Livro Negro de Padre Dinis* –, alla topografia di *A Queda dum Anjo* (La caduta di un angelo, 1866) e a tanti luoghi che sono spazi di descrizione in un autore accusato di descrivere poco o niente, se non vi si fosse intromessa la sua biografia, in regime di permanente autofinzione. C'è un periplo individuale, risultante da derive originarie che costellano una vita, disseminano l'attività giornalistica ed editoriale, variano la relazione tra generi, moltiplicano gli episodi comici e

dramma  
al temp  
saggia m

C  
Camilo  
altro po  
tutto ch  
esamina  
autorefe

*Jesus do M*  
Si  
abborda  
in cui, co  
romanzi,  
composi

Na  
manna p  
anni, av  
Camilo  
genitori  
(1829) s  
mancanz  
nell'abba  
(1831-18

La  
romanze  
nata da u  
compiuti  
Rosa, no  
volontà d  
donna al  
asciutta d  
un rasoio  
figlio, An  
Coentros  
familiare  
*Perdição* (1  
del roman

drammatici, accanto all'interlocuzione con circa due migliaia di personaggi, al tempo stesso in cui egli si agita veemente nella difesa del vernacolo e saggi modi di narrare.

Così è da interpretare il soprassalto romanzesco che il nome di Camilo evoca, tale è la confusione, fortunata, tra vita e opera, che nessun altro portoghese ha conosciuto. Pur se la sua funzione è ormai quasi del tutto chiarita, a parte divergenze di scarsa pertinenza, conviene tuttavia esaminarla in trasposizioni artistiche significative, all'infuori dell'universo autoreferenziale, come, ad esempio, in *Duas Horas de Leitura*, o in *No Bom Jesus do Monte* o ancora in *Noites de Insónia*.

Si andranno indicando puntualmente tratti di un'esistenza o di generi abordati, con un lento excursus negli anni di edizione e contiguità di titoli, in cui, contro la nota tesi di Jacinto do Prado Coelho, si vedranno non solo romanzi, ma, nell'evidente rifiuto della linearità, anche alcune opere la cui composizione derivava da obblighi "fogliettineschi".

Nato da un secondogenito, scapolo – i secondogeniti sono una manna per i romanzi –, e da madre deceduta prima che egli compisse due anni, avrà sentito quella morte come assenza definitiva: all'anagrafe, dove Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco viene registrato come figlio di genitori ignoti, al pari di tanti nascituri della sua narrativa; nell'adozione (1829) sua e della sorella Carolina, più grande; certamente nel ricordo: mancanza che egli cerca di colmare in grembi senza domani e nell'abbandono di altre donne, fino a riposare inquietamente in Ana Plácido (1831-1895), quando era ancora sposata.

La famiglia camiliana è, nella vita privata e nella sua trasposizione romanzesca, "disfunzionale". Camilo chiamerà Rosa la prima figlia (1843) nata da un matrimonio contratto a 16 anni, e che muore a cinque anni non compiuti: ma sono una ventina i personaggi con questo nome; di Jacinta Rosa, nome della madre, ce n'è una sola, in cui si avverte amarezza e volontà di uccidere l'immagine: tale è la crudezza nella descrizione di «una donna alta, con i capelli irti come spighe, scavata e angolosa nel volto, asciutta di petto come un baccalà, braccia e gambe taglienti come le lame di un rasoio». Questa donna dal «viso rugoso, trapezoidale e verrucoso» ha un figlio, Anacleto – che ricorda uno pseudonimo camiliano, Anacleto dos Coentros –, nato nel 1851, quando esce *Anatema*, in un inquadramento familiare grottesco, certo, ma più completo di quello che sarà *Amor de Perdição* (1862), nonostante qui faccia la sua comparsa «il padre dell'autore» del romanzo, Manuel Botelho. Coetanei nella stampa periodica sono gli

pseudonimi Carolina da Veiga Castelo Branco e Carolina da Veiga; ebbene, il cognome Veiga apparteneva alla famiglia del padre che, direttore delle poste, porta con sé i due orfani a Vila Real (1830), dove tornerà l'anno seguente, e dove morirà in Rua dos Douradores.

Così, all'età di dieci anni, palleggiato tra consigli di famiglia, Camilo torna a Vila Real e sperimenta l'inimicizia della zia Rita Emília da Veiga Castelo Branco, il cui amante è tutore dei due orfani. L'odioso giudice vilarealense di *Anatema*, Cristóvão da Veiga, sintetizza perfettamente queste figure che invadono l'animo dell'adolescente sradicato. Una vicina tenuta, detta di Montezelos, che era parte dell'eredità, gli verrà estorta; e i marchesi di Montezelos, trapiantati nei *Misteri di Lisbona*, non sono meno crudeli e calcolatori.

In tal modo, i primi dissidi, perturbanti, si cristallizzano in soluzioni finzionali che il regime fogliettinesco esacerberà. Ma se la vendetta è un piatto che scalda la testa dei lettori, anche quando distrugge amori che godono della nostra simpatia, ma può pure servire a riequilibrare un mondo ingiusto —, il rimorso e la penitenza inducono invece alla grandezza d'animo e alla pietà, valori affini al perdono, che salva, anch'esso, da illusioni, soprattutto amorose.

È questo il caso della passione tra Manuel da Cunha e Távora e Inês da Veiga, pilotata dalla vendetta di un prete, Carlos da Silva, sul padre Cristóvão da Veiga: se costui ha abbandonato madre e figlio, deve sapere cosa significa perdere il figlio assassinato e vedersi abbandonato dalla figlia suicida, Inês, costretta alla maternità, così come lui vi aveva costretto Antónia Bacelar. Per vendicare la madre, colpisce il padre nel suo punto sensibile: ingravida la figlia (anche sorellastra del vendicatore). Si ripetono passaggi nel destino di Carlos da Silva e di Timoteo de Oliveira, frutto di quegli amori e suo nipote, che salva ancora bambino, e da cui è salvato, alla fine della storia, così come lo "spettro" di Antónia perdonerà un Cristóvão moribondo.

Fecondo, *Anatema* potrebbe spingere a considerazioni sull'influsso del 'gotico' europeo, sull'ironia romantica nella struttura dello stesso narratore, sui debiti intertestuali, sulla critica dell'attualità, e così via. Il romanziere è uno scultore, e non solo perché crea statue umane che si animano o si trasformano in statue di terrore. Ma si modella anche come autore, esplicitandosi in un «camaleonte romantico», il quale difende l'immaginazione delle aure del passato: «Aspiro la polvere che si volatilizza da un manoscritto mangiato dalle tarme, che ho qui accanto a me e dal quale vado estraendo questa mirifica storia».

Mo  
doloroso,  
come in  
sarcastica  
1882) —  
'posseduto  
recopilado...  
*A Bruxa a*

Pro  
negli anni  
che perco  
le figure  
nomi del  
inquietud  
postlibera  
crimine si  
coniugano  
lacrime fa

Per  
(il futuro  
nella velo  
fin dalla n  
a Parigi, p  
po' per se  
rivoluzion

Qu  
di romanzi  
(sebbene  
abbozzato  
*O Monge a*

Fall  
*sentimental*  
le comme  
volumi,  
novcento

Joaquim L  
E  
(1862), ch  
perseguita

Morire di colpo, questo in Camilo mai: egli uccide a fuoco lento e doloroso, come in *Anatema*, modello di passione insana; o in un folle gesto, come in *Amore di perdizione*, esempio di passione indistruttibile; o sarcasticamente, come in *A Brasileira de Prazins* (La brasiliana di Prazins, 1882) – passione dissennata –, che ricorda gli esorcismi sulla figura ‘posseduta’ di un testo soggiacente di Frei José de Jesus Maria (*Brognolo recopilado...*, Brognolo riepilogato, Lisboa 1725): procedimento già usato in *A Bruxa de Monte Córdoba* (La strega di Monte Córdoba, 1867).

Proseguiamo sullo stesso cammino dal crimine all'onesto operare, negli anni 1854-1855. Errori umani, perdono, riconciliazione: ecco le strade che percorriamo nei caleidoscopici *Misteri di Lisbona*, che moltiplicano in 67 le figure di *Anatema* (33), cui potremmo aggiungere secondi, terzi, quarti nomi delle stesse (ossia, più 15), che rafforzano la catena di dubbi e inquietudini. È un secolo vivo della società portoghese, tra pombalismo e postliberalismo, che riunisce l'essenziale del tempo storico camiliano. Il crimine si espia; si addolcisce la vita di chi soffre. Narratore e protagonista si coniugano in un *deus ex machina*, nelle mille possibilità con cui questa valle di lacrime favorisce chi prova rimorsi.

Percepriamo la tela degli intrighi alla luce degli appunti lasciati dall'eroe (il futuro padre Dinis de Ramalho e Sousa) che compendiano quarant'anni nella velocità di scrittura del *Libro nero di padre Dionigi*: anche questi conosce, fin dalla nascita, abbandono e perdite, muta costantemente di nome, trionfa a Parigi, passa dalla gelosia al crimine. Camilo conosce la storia di Francia un po' per sentito dire, ma ciò non offusca la verosimiglianza della presenza di rivoluzionari del 1789, di Napoleone Bonaparte e della sua corte.

Questo dittico di mille pagine offre altre novità: è il miglior esempio di romanzo-feuilleton in Portogallo; per questa via, e forse inconsciamente (sebbene appaia chiara la lezione di Balzac), inaugura il romanzo ciclico, abbozzato nell'Hercolano di *O Monasticon* (I, *Eurico, o Presbítero*, 1844; II e III, *O Monge de Cister*, 1848).

Fallite le queirosiane *Scene della vita reale*, o le *Cronache della vita sentimentale* o ancora le *Scene portoghesi*, mostrano una certa coerenza soltanto le commedie ambientate in campagna e in città di Teixeira de Queirós, in 16 volumi, seguite da brevi cicli, a partire dai trittici romanzeschi novecenteschi, in Aquilino Ribeiro, Manuel Ribeiro, Augusto da Costa, Joaquim Paço d'Arcos, Francisco Costa, José Régio, Almeida Faria...

E per chi apprezza situazioni complicate, ecco *Coisas Espantosas* (1862), ché Augusto Botelho, figlio naturale e orfano di padre e di madre, perseguitato dalla sfortuna fin dall'infanzia, ha molto da raccontare; o *A*

*Enjeitada*, che riprende il parallelo tra Portogallo e Francia; o ancora, per le disgrazie di altri figli naturali e orfani, *O Demónio do Ouro* (Il demone dell'oro, I, 1873; II, 1873-1874), memori che, come afferma Inês da Veiga, appena cominciamo a essere romantici, diventiamo dei disgraziati, «che è quasi sempre la stessa cosa». Lo dica la figlia naturale di Camilo, Bernardina Amélia (1848-1931), lasciata nelle mani di un'amante suora...

Nell'intervallo di quella vasta saga del 1854-1855, ma ancora nello spirito di una narrativa sociale cui può corrispondere la finzione, Camilo intraprende un ciclo di *Scene contemporanee*, sotto l'influsso balzachiano, «una curiosa rassegna dei costumi del Portogallo, specialmente di quelli di certe classi che non hanno meritato un particolare interesse da parte degli scrittori» (nell'annuncio uscito su "O Portuense", gennaio 1855). Il volume inaugurale è *A Filha do Arcebispo* (La figlia dell'arcidiacono, 1855), la storia della travagliata vita di Rosa Guilhermina, frutto di amori illeciti e rifiutata alla nascita dalla madre; il secondo, nell'edizione del 1855, contiene otto lunghi racconti - ("Aventuras dum boticário de aldeia" [Avventure di uno speziale di paese], ovvero come un grande seduttore si trovi nei pasticci e muti di stato; "A caveira" [Il teschio: una certa Marta riesuma e venera da sessantasei anni sotto una campana di vetro il cuore di un uomo, un tempo schernito; "Cousas que só eu sei" [Cose che solo io so], ovvero come una donna possa anche pregare per la salvezza di chi l'ha abbandonata; "De abismo em abismo" [Di abisso in abisso], insieme a "Uma paixão bem empregada" [Una passione ben riposta], racconta la rovina morale di Miquelina Alpoim e Malafaia; "Dinheiro! Dinheiro!" [Denaro! Denaro!], ovvero come un misantropo arricchito grazie a uno zio brasiliano si vendichi di due donne che in amore si sono beffate di lui; "Morrer por capricho" [Morire per capriccio], ovvero l'affermazione di una giovane, che la tisi non lascia sopravvivere, malattia fatale nella quale ci imbattiamo regolarmente; infine, "Uma praga rogada nas escadas da forca" [Una maledizione lanciata sulla scaletta della forca] dal figlio bastardo depresso nella ruota, già lacchè in casa del padre: costui lo percuote e lo fa perseguitare dalla giustizia, dopo che è entrato in competizione con il fidanzato, pugnalato, della giovane che si rivela alla fine sua sorella) -, e due lavori teatrali.

Nella riedizione di *Scene contemporanee* del 1862, Camilo conserva il dramma *Patologia do Casamento* (Patologia del matrimonio), ma non *Poesia ou Dinheiro?* (Poesia o denaro?), che simultaneamente aveva pubblicato a parte. Quando nel 1908 la Compagnia di António Maria Pereira raccoglie cinque

volum  
lupo  
pubbl  
dimen  
includ  
fare v  
assolu

di uno  
Monte  
teschio  
realtà  
innoc  
degli u  
Camilo  
coniug  
sull'ex  
(Impre  
Duas l  
brevità  
intravis  
sfumat  
dove e  
attrave  
oracola

onna  
essere c  
l'ammis  
"La Pr  
romanz  
«Ora, s  
filosof  
manca,  
dell'arte  
donne s  
S  
quel ch  
ciò de



volumi di teatro, da *Agostinho de Ceuta* (1847) al postumo *O Lobisomem*, Il lupo mannaro (in vita, *A Morgadinha de Val-d'Amores*, 1871, fu l'ultimo pubblicato), Cabral conta nella voce "Teatro" 15 testi. Ma persiste una dimenticanza: *Patologia do Casamento* è opera perduta, che Herculano ancora includeva nel 1862 in *Cenas Contemporâneas* per ragioni commerciali, ossia per fare volume, per esigenze editoriali. Per un editore moderno, è un testo assolutamente inopportuno, fuori luogo.

Nelle *Scene contemporanee*, tutto richiama la vita di Camilo: "Avventure di uno speziale di paese" è un ritratto del tempo in cui visse in Trás-os-Montes – Vila Real, Samardã e Friúme, sulle rive del Tâmega; anche "Il teschio" e "Una maledizione...", plausibili ricordi di Vila Real, servono in realtà per tratteggiare «un giudice Botelho, che condannò a morte un innocente». La maledizione, «che la giustizia divina si compia in presenza degli uomini», è quella che pesa sulla famiglia Botelho – la famiglia di Camilo. Quanto all'esumazione del teschio e delle ceneri, sarebbe utile coniugare l'apprendistato 'gotico' di Camilo, la presunta influenza straniera sull'ex studente della Scuola Medica di Porto, con l'"Impressão Indelével" (Impressione indelebile) di un evento giovanile, vissuto o udito, narrato in *Duas Horas de Leitura* (1857). "Cose che io solo so" contiene, nella sua brevità, elementi sufficienti per considerare certi aspetti camiliani mal intravisti, che vengono dalla poesia, tra la surreale storia del naso con sfumature di grottesco («un naso più grande di quello del duca di Choiseul, dove entravano tre gesuiti a cavallo») e lo sforzo del narratore di porsi, attraverso il gioco allusivo, a livello della protagonista, ottima parlitrice, oracolare e sentenziosa.

Camilo suppone che «sia più facile scoprire un nuovo mondo che una donna colta». E accresce la forza dell'allusione, affermando «che è più facile essere Cristoforo Colombo che Émile Girardin». Nella citazione è implicita l'ammirazione del secolo per il grande giornalista e fondatore del parigino "La Presse", periodico che, lanciato il primo luglio del 1836, già propone il romanzo-feuilleton: un genere cui Camilo confessa apertamente di inserirsi: «Ora, si finisca con la storia che mostra le sue caratteristiche di "folhetim" filosofico, morale, sociale e non so che altro, che non vale niente». Non manca, poi, un ricordo di Madame Girardin, vivaio di belle lettere, esempio dell'arte di essere e di femminilità. Ramalho Ortigão, che disprezzava le donne scrittrici, riconosceva in lei un'eccezione.

Si compendia così il saggio camiliano, in cui si trasforma molto di quel che gli esce dalla penna: sarà mai possibile «tra noi» una tal donna – cioè dell'ordine delle altrettanto ammirate epistolografe francesi, poiché la

lettera è un fatto letterario importante, in linea con i *Viaggi nella mia terra* – «nel tedio di questa insulsa vita che si vive a Porto». Come riesce Henriqueta (Delphine) Girardin a materializzare la sua scrittura coniugando verità e fatto artistico, ossia 'fogliettinesco', offrendo «un romanzo che avrà il merito di essere portoghese?». Il narratore, semplice collettore quando si dà il via alla corrispondenza, alquanto timoroso e spaesato nel suo tocco preflaubertiano, illustra questa possibilità che si direbbe richieda molta sofferenza e depurazione dell'anima, beni necessari alla scrittura, come egli afferma.

L'analisi di questo denudamento richiedeva tempo: più che togliere veli e maschere, nel quadro carnevalesco, è tutto il corpo-linguaggio a essere coinvolto (dominò di raso e di velluto si riducono a semplice raso e velluto, poi voce, poi scrittura, individuazione, interlocuzione). Nell'esteriorità, del mondo e del corpo, che svanisce, si crea l'anima e l'immagine del raccoglimento conventuale. Quando si pensa alla scrittura camiliana, cerchiamo appunto di immaginarla 'conventuale', chiamando in causa un Dio-lettore da conquistare.

La reputazione di romanziera si conferma nel 1856, quando Camilo conosce Ana Plácido e comincia a perdere la vista. Riprende il progetto di creazione sequenziale, per interposto giornalista e poeta, in *Onde Está a Felicidade?*, *Um Homem de Brios* (Un uomo d'onore), entrambi del 1856, e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863).

Seguendo in parte la strategia del *Livro Negro*, con la mescolanza di epistole, versi e diaristica di Guilherme do Amaral, «perdonato per quanto ha sofferto» (corroborata l'autore, nell'Introduzione), vi si raccontano i suoi amoretto precedenti alla conoscenza di Augusta, una sarta che egli seduce e abbandona, e che, nell'atto di seppellire il loro figlio, nato morto, vede ricompensato il suo dolore dissotterrando nel contempo una fortuna, nel 1845: si sposa con un cugino, che l'aveva aiutata, nella cui casa di campagna, nei suburbi di Lisbona, si rinchiude Guilherme con la sua follia, nel finale di *Um Homem de Brios*.

Quanto alla sua preoccupazione pubblicitaria, l'autore, in allerta per le vendite della trilogia, arriva a essere asfissiante, pur tentando di riscattarsi con l'ironica risposta: «Ti accorgerai che la felicità è nel denaro, anche se fosse falso» ("O Clamor Público", 15 settembre 1856).

È una tesi sociale che il destino di Augusta non conferma; forse la felicità è in una vita a due e nel figlio dell'amore, sembra suggerire Camilo. Una tesi che influì su Coelho Lousada, con il romanzo-risposta *Na*

*Consciência* (1857), e su António Manuel da Cunha Belém (1834-1905), il cui romanzo *Esta é a Infelicidade!*, (1865) addebita ogni colpa al denaro, come farà del resto lo stesso Camilo in *O Demónio do Ouro*.

In lui, tuttavia, vale più un altro cielo: quello delle lacrime. Penitenziali e consolatrici, esse favoriscono la riconciliazione, come quella degli sposi di *Lágrimas Abençoadas* (Lacrime benedette, 1857), dove, ancora una volta, un nobile rinnega l'insegnamento di un buon frate e dissipa l'eredità, fuggendo dai creditori, finché sette anni di sventure all'estero feriscono il suo orgoglio, e accolto dalle braccia di Maria dos Prazeres (che ironia!) diviene modello di virtù. Non è una risposta alla domanda dell'anno precedente?

Il 'piangere dal ridere', se possibile, è un altro elemento della finzione camiliana. Si vedano le liberatorie *Cenas da Foz* (1857), che hanno un titolo lunghissimo: *Solemnia Verba. Ultima Palavra da Sciencia. O X de Todos os Problemas do Coração. Obra Importantissima. Para Todos os Sexos, Masculino, Feminino, e Neutro, e Especialmente para as Cozinheiras. Em Doze Volumes, Sendo o Primeiro: Scenas da Foz, por João Junior, Socio da Philarmónica, e Irmão da Ordem Terceira de S. Francisco* (Solemnia verba. Ultima parola della scienza. L'incognita di tutti i problemi del cuore. Opera importantissima per tutti i sessi, maschile, femminile e neutro, e soprattutto per le cuoche. In dodici volumi; il primo è: *Scenas da Foz*, di João Júnior, Socio della Filarmonica, e frate dell'Ordine Minore di San Francesco).

È il tono dell'«Avviso» a *Eusébio Macário*, sotto l'egida di tale Ordine: «La storia naturale e sociale di una famiglia al tempo dei Cabral dà materia per diciassette volumi compatti, di buona qualità, in cui si avverte una profonda comprensione della società decadente. I capitoli inclusi in questo volume sono dei preludi», etc.

Instabile, passa al registro drammatico, con gli sfortunati amori di *Carlota Ângela* (1858), uno zio infame che l'abbandona, e un militare appassionato, sullo sfondo delle invasioni francesi. Nel momento in cui Carlota muore per il mondo, Francisco Salter de Mendonça la reincontra, e si crea l'ipotesi di una redenzione che, per entrambi, non può che essere il ritiro conventuale. Spazio di elezione camiliana al pari della chiesa e della cappella, il convento appare in quasi tutti i suoi romanzi: una presenza strisciante in chi aveva piacevolmente frequentato grate di suore, e aveva vissuto per un anno l'esperienza di seminarista nel seminario di Porto (1850-1851). L'ombra di Francisco gira attorno a una seconda ipotesi di fuga (o di suicidio): schiavi nell'inferno dell'onore, lei muore fisica (poiché «non si può avere felicità senza Dio»); lui, da monaco, perdona fino all'ultimo uomo. Le