

epigrafi sotto i capitoli funzionano come argomento e una sorta di coro greco.

Qui è la ricerca della felicità, uno degli assi che muovono una vita di contrarietà, da cui emergono anime grandiose, come è anche la Ludovina di *O Que Fazem As Mulheres* (Quel che fanno le donne, 1858), romanzo con due epiloghi secondo la tipica lezione del fogliettinista professionale, che solo la telenovela saprà debitamente sfruttare. Ma questa è una delle maritate più autonome di Camilo: nonostante sia un criminale, riabilita il marito, che la gelosia aveva accecato. Carlota, invece, è manipolata dallo zio e, come Inês da Veiga, è estranea al proprio destino.

Quando il crimine è finanziario, nasce *Vingança* (Vendetta, 1858), in cui si condannano e impoveriscono innocenti, firmato con altro nome, che però viene da tutti immediatamente identificato. La questione del nome supposto, utilizzato decine e decine di volte, è una forma di deferimento dell'essere e del dire narrativo. Accompagna una società che si nasconde e sbeffeggia tra innumerevoli carnevali e balli in maschera e gesti di incensata ipocrisia. Il gioco di enigmi che il nome stesso racchiude è pratica ancestrale nelle letterature, ma Camilo ha polverizzato la galleria.

Gli anni '60 sono i più produttivi nella narrativa.

Lo studente instabile, il bohémien e il giornalista perseguitato da cacicchi, si era disperso tra generi, donne, brighe e aveva provato perfino la prigione, ingiustamente accusato dal tutore di rubare del denaro, quando era fuggito da Vila Real con Patrícia Emília, che gli darà Bernardina Amélia nel 1848, mesi dopo la morte di Rosa.

Conoscendo Ana Plácido sicuramente prima del 1856, entra in pausa letteraria nel 1859-1860, o meglio, si sottrae allo scandalo di una Ana adultera, al tribunale e alla polizia. Saranno 54 settimane di detenzione nel carcere della "Relação do Porto" e di una totale disponibilità per scrivere. Fortunatamente, il marito di Ana muore nel 1863. Con la vita familiare consolidata, la tranquilla esistenza a San Miguel de Seide completa il quadro.

Negli anni '70 e '80, la salute, i figli, i viaggi, la lotta per il viscontato, esauriscono un fulgore da cui tuttavia ancora sprizzano scintille. Come organizzare, e condensare, un decennio che vede realizzati alcuni dei migliori testi della letteratura nazionale?

Prado Coelho, analizzando *Anatema* e il 'terrore' dei *Misteri di Lisbona* e di *Il libro nero di Padre Dionigi*, riferisce casi orripilanti e drammatici nel capitolo sul romanzo... umoristico.

I tre volumi di *Scene contemporanee*, accanto a *Foglie cadute*, raccolte nel fango, servono a Camilo per dimostrare come si faccia beffe «delle vicissitudini romanzesche, dei sentimenti appassionati, dello stesso idealismo amoroso, che è al centro dei suoi romanzi passionali. Per una sorta di compensazione, imposta dalla logica del temperamento camiliano, il romanziere dileggia ora quel che presto lo commuoverà profondamente, mette in ridicolo i valori spirituali che informano la parte migliore e la più autentica della sua creazione». Lo comprova in *Scene della Foz*, la cui autoironia, questa volta, rinvia a *Coração, Cabeça e Estômago* (1862).

Si intravede, a questo punto, la differenza, rispetto alla passionalità di *Carlota Ângela*, di *Vendetta*, di *Quel che fanno le donne*, anche per la maggior apertura alla peripezia e a un minor commento autoriale.

È il ciclo che raggiunge il suo apice in *Amore di perdizione*, «un poema di rivolta, ostinazione e disperazione», dopo un'altra creazione "carceraria", *O Romance dum Homem Rico* (1861) «in gran parte imbevuto della dolcezza delle scene familiari, che ci presenta l'amore attraverso la pietosa rassegnazione di un prete». Álvaro Teixeira de Macedo ha 46 anni vissuti con rassegnazione fin da bambino, con la madre rinchiusa in convento, che gli insegna il perdono. La sua storia vien fuori dalle carte che consegna all'autore-narratore.

Simultaneamente, raddoppia l'umorismo. *Doze Casamentos Felizes* (Dodici matrimoni felici, 1861) saranno anche all'insegna della falsità, ma si costituiscono, tuttavia, come cammino verso la felicità di giovani e vecchi. Dalla principessa saracena al nonno moribondo che si converte in patrigno, nessuno può dire che la vita non abbia soluzioni, se si eccettua la più vecchia delle *Tre sorelle*, il cui sacrificio non è ricompensato dal padre. Ma questo racconto entra nei «romanzi morali», cronologicamente vicini, già avviati da *Lacrime benedette*.

Una ventata di buonumore viene da *Cuore, testa, stomaco*. Autobiografia curata da un amico giornalista, racconta le tre fasi della vita amorosa di Silvestre da Silva, tra il '44 e il '61, che corrispondono, anche, al cambiamento di luoghi e donne: Lisbona (fase ingenua dell'amore a prima vista e conseguenti dileggi), Porto (avvicinamento calcolato alle ricche ereditiere, che finisce in denuncia giornalistica) e il transmontano Soutelo, in un regresso della stessa scrittura scambiata per il cacicchismo politico e, dopo dodici passioni infelici, elogio del basso ventre in compagnia di Tomásia.

Per Camilo, si vive nell'aleatorio: tanto possono essere dodici unioni felici come infelici, tutto dipende da come regoliamo la testa, a caldo o a

freddo, da come equilibriamo natura e spirito. Sorte inversa, in un percorso regressivo, ha l'orfano Carlos Pereira, che si perde con le donne e, nonostante il figlio avuto da Filomena, non resiste a Cassilda, *A Mulher Fatal* (1870).

Prado Coelho segnala il ritorno alla «commedia di costume» di *Scene contemporanee* con *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* (1863), impemiate su altre sventure, fino al raggiungimento della felicità coniugale. I titoli dei capitoli sono tutta una collana di risate; la descrizione dello scapestrato, ad esempio, è una meraviglia di "continuato burlesco": «era nato grasso e straordinariamente voluminoso», con una testa «molto dura e più grande della palla di pietra della Torre dei Chierici».

Entra in questa lista di romanzi di costume e ironici *A Queda dum Anjo*, l'opera più moderna dell'autore. Se il Silvestre di *Cuore, testa e stomaco*, nelle idealizzazioni «della donna che il mondo rispetta» legge Castilho come un semplice sillabario (trasforma, cioè, in doni di fiori, frutti e pappagalli certi versi di moda, per cui la stupidità sarà in chi vuole sembrare romantico quando i piedi lo trascinano verso la prosa e non in una eventualmente ridicola primavera), si duole per una passione ora evocata e non risolve l'antagonismo città/campagna, già Calisto Elói confronta la sua chisciottesca lettura dei classici con la realtà, accetta i riti e i sacrifici del passaggio, critica il suo passato, opta decisamente per la civiltà possibile. Interessante è il fatto che la sua emancipazione passi attraverso quella della moglie, Teodora (e quella del cugino Lopo, e di Ifigenia), nobili suppostamente conservatori che, assecondando finalmente il proprio desiderio e rispettando quello dell'altro, danno uno schiaffo alla morale e discutono sulla istituzione matrimoniale. Ciò dimostra la lunga, ben scelta e interpretata trascrizione degli ultimi scontri nella casa di Caçarelhos.

O Olho de Vidro (L'occhio di vetro, 1866) è una tragedia di prospettiva, su una trama di incesto, con una soluzione alla *Frei Luís de Sousa*, cui un personaggio drammatico, responsabile dell'epilogo – e, per la sua figura molteplice, corale, come è Francisco Luís de Abreu –, vuole dare una diversa soluzione. Lo sguardo impietoso sull'Inquisizione, i suoi processi e i suoi cultori: non è per questo che *O Olho de Vidro* racchiuda più storia del tempo di Pedro II e João V, e forse non vi è neppure una vera storia personale del celebre medico quale è divenuto il piccolo Brás, figlio di giudei sfuggiti all'esecrando tribunale: e tuttavia, l'immaginazione non obnubila la simpatia per l'Ebreo, o la richiesta di tolleranza che questa prosa pur significa. Su identico tema, la relazione tra fratelli, ecco *A Enfeitada* e, nello stesso anno, *O Judeu* (1866), con un António José da Silva romanizzato, in un

lasso di tempo che va dal 1865 al 1867, in cui si inscrivono anche *Luta de Gigantes*, *O Santo da Montanha*, *O Senhor do Paço de Ninães*.

Sotto l'etichetta di «realismo rusticale» si possono consistentemente raggruppare i racconti "Como ela o amava" e "História de uma porta" in *Noites de Lamego* del 1863, e ancora *Vinte Horas de Liteira* (Venti ore di portantina, 1864) e *Novelas do Minho* (1875-1877).

In *Vinte Horas* è la provincia che si dipana, tra Vila Real e Porto, in compagnia di António Joaquim, già narratore nel primo dei *Doze Casamentos Felizes*, e che apre "O Sangue", un "cordel" da fiera, con orfani in eccesso, madri che abbandonano i figli, tentativi di parricidio; nelle dodici *Novelas*, il Minho istintivo, ancestrale, microscopizza l'umana condizione, ponendo l'accento su quel che deriva da tanti amori contrastati, da casi di bambini "esposti", da trovatelli, ecc. Ma queste novelle esigerebbero di essere viste nella prospettiva del realismo emergente.

Sono opere morali *A Filha do Doutor Negro* e *Amor de Salvação*, entrambe del 1864, che si svolgono totalmente o parzialmente in campagna. Nella prefazione della prima, la voce dell'autore («Ero studente dell'Accademia di Porto nel 1845») ritiene di dover aggiungere che, quanto ai romanzi a puntate che escono su "O Comércio do Porto", «essi non limitano certo le condizioni che mi impongo nello sviluppo dell'idea moralizzatrice, o, almeno, nell'intento sociale e umanitario di ciascuno dei miei romanzi. Tali sono quelli pubblicati con i titoli: *Três Irmãs* (Tre sorelle), *Estrelas Funestas*, *Estrelas Propícias*, *O Bem e o Mal*. E, oltre a questi, [...] ho scritto con uguale intento e franca spontaneità *Amor de Perdição*, *Romance de um Homem Rico*, e un altro che è in corso di stampa, chiamato *Amor de Salvação*. [...] A questa serie di romanzi appartiene *A Filha do Doutor Negro*, benché il titolo prometta scene cupe e vi si getti un'esca alla curiosità. Ma non è questo lo scopo».

Opere morali, certo; passionali? No, se c'è un 'amore salvifico', pur se solo alla fine. Morali sono ancora, come scrive l'autore, *Le tre sorelle*, *Stelle funeste* e *Stelle propizie*, tutte e tre del 1862, e *Il bene e il male* del 1864. Osservando i titoli, ci si rende conto che ciascuno di noi è un — il proprio — destino. Nell'avvertenza alle movimentate *Stelle funeste* rivolta al lettore, Camilo ricorda che ha concluso *Le tre sorelle* «sostenendo che non ci sono buoni o cattivi destini, come a dire che l'uomo è il responsabile, l'agente, il motore arbitro delle sue azioni, dalle quali gli deriva la tranquillità o l'inquietudine, la fortuna o la sfortuna, la pubblica stima o lo sprezzante abominio».

Riflettiamo sugli infelici, precipitati in abissi aperti dalle loro stesse mani quando non si rispetta il cuore, costretto al matrimonio (*Stelle funeste*). E non diversa è la lezione di *La sirena* (1865), quando il figlio bastardo disobbedisce e, cuore rapito nella fuga, che costituisce il primo anello di una lunga catena di tragici di avvenimenti, capisce che non ha via d'uscita.

Si noti la polarizzazione mentale e morale di Camilo, associata a opposti quali funesto/propizio, bene/male, perdizione/salvezza. Ci sono epiloghi felici di matrimoni propiziatori, se si ripone la felicità in un «cuore grande e in una coscienza pura» (*Stelle propizie*), appannaggio dell'orfana Paulina di *Agulha em Palheiro* (Ago in un pagliaio, 1865), decisa a essere felice con Fernando Gomes. Di due anni posteriore è il forte e nitido *O Retrato de Ricardina*, le cui vicissitudini sfociano in una perfetta trinità familiare (cui sarebbe da aggiungere il fedele servo Norberto), che in qualche modo riscatta la condotta della madre, la quale si era consegnata nelle mani di un prete vendicativo. António Coelho Lousada era vendicato. La felicità risiede... nella coscienza.

Mettendo insieme letteratura bassa e melodramma, mescolando feuilleton, lacrime e riconoscimento di madre e figlio (che Camilo aveva già perfettamente raggiunto e che ripete in *O Bem e O Mal*, *A Enjeitada*, e nella "Maria Moisés" di *A Bruxa de Monte Córdova*), la morale ne esce riconfortata, sopra tutte le inani furie.

Un Camilo liberale lo troviamo in quest'ultimo romanzo – dove strega, nella concezione popolare e in chiave mistica, diventa sinonimo di santa –, integrato con figure superiori, come il figlio e il frate (uno dei prodi del Mindelo), rinviando alla guerra civile in cui costui muore.

Ma si tratta di un liberalismo di scarsa rilevanza. I due obiettivi principali del resto della sua vita – tra i tormenti della cecità e di figli tra pazzi ed eccentrici – sono la conquista del viscontato (1885) e la guerriglia contro l'ondata realista.

Irritato per l'indugio della Casa Reale, annuncia *A Infanta Capelista* (L'Infanta merciaia), ma di questa storia incompleta circolarono pochi esemplari; la sospensione, tra il 1871 e il 1872, si deve o al rispetto nei confronti dell'imperatore Pedro II del Brasile, in visita in Portogallo, o perché gli bisbigliarono che il titolo stava per arrivare.

Una volta imbarcato l'imperatore, Camilo trasforma il testo in *O Carrasco de Victor Hugo, José Alves* (Il boia di Victor Hugo, José Alves, 1872): la quantaia Maria José de Portugal (nome sintomatico) è la figlia bastarda di D. Miguel e, bella ed onesta, è scelta dal conte, e ciò esaspera Victor Hugo, che fa circolare un velenoso opuscolo. Il fratello del conte vendica la

famiglia. Questo opuscolo ne ricorda un altro, con la diatriba di Camilo contro Porto (1850), che l'accusa distribuì alla vigilia del processo del 1861.

Il secondo attacco contro la monarchia si trova in *O Regicida* (1874), in *A Filha do Regicida* (1875) e in *A Caveira da Mártir* (Il teschio della martire, 3 tomi, 1875-1876).

Maria Isabel Traga-Malhas è sedotta da João IV, che sfugge al tentativo di assassinio da parte del marito, Domingos Leite Pereira, il quale, denunciato come complice, viene impiccato. Ma in Camilo un traditore non resta mai impunito (a meno che non sia un deputato, come recita la Legge o come viene ricordato nel III capitolo di *A Corja*, La masnada): passano due mesi e, alla stessa ora in cui era morto Domingos Leite, cade ucciso Roque nella scuderia.

Il padre si vendica, nella prima parte di *La figlia del regicida*. Nella seconda, Maria Isabel abbandona la figlia nel Convento di Santa Scolastica, a Bragança, e fugge in Spagna. Ângela troverà l'anima gemella nell'ebreo Francisco Mendes Nobre. Perdoneranno la madre che torna, ormai vedova.

Scrupoli «religiosi» o di altro genere, dell'autore o dell'editore, fanno ritirare dal mercato questo terzo quadro, in cui è protagonista Antónia Joaquina Xavier, nipote della famiglia Nobre e assassinata dall'irascibile marito. Fino alle incursioni di João V nel convento di Odivelas, assistiamo alla debosciata centuria dei Braganza e, stranamente e subitamente, l'autore qui si ferma, quando non fa marcia indietro. Segue la fase 'realista'.

O Snr. Ministro costituisce il secondo testo del primo volume della miscellanea *Narcóticos* (1882). Parzialmente conosciuta, in versione alterata, fin dal 1° dicembre del 1878, quando esce sulla rivista "Ocidente" con il titolo *Onde Está o Ministro?* (*Romance Realista de Costumes Constitucionais*), questa «zuppa etnologica» è un saporitissimo manicaretto, l'acme, se non addirittura il fondamento, del social-realismo di *Eusébio Macário* e di *A Corja*, poiché questo dittico lo anticipa, perfino nella giocosa designazione dei nuovi scrittori.

Realista o no (meglio, naturalista), è la sua ultima fase, con l'aggiunta di *A Brasileira de Prazim* e *Vulções de Lama*. Ora Camilo deve essere letto, alla luce del 1879 e del 1880, per la ricreazione degli spazi e di personaggi comuni — terre di Basto, Braga, Porto, lo speciale Eusébio e il figlio José Fístula, padre Justino e Eufémia Troncha —, per non parlare del quadro cabralista del potere e delle velleità di un giovane che, sacrificando il sogno di letterato e di giornalista, si sente in diritto di sistemarsi come parlamentare e ministro.

Figlio di contadini di Gandarela, il Tibúrcio Pimenta di *O Senhor Ministro* dissipa i beni nella città degli arcivescovi, Braga, studente dalla vita scioperata che non si riconosce nella vocazione sacerdotale. L'ostracismo dei suoi coincide con l'addio di Amália Queirós, nipote di un sacerdote (anche lui preda di antiche passioni), che torna a Coimbra, dove vive la madre. Sapendosi amato, ma nell'impossibilità di unire la sua vita a una donna imbevuta di calcolo e fermezza, lo scansafatiche si trasforma in studente modello, coniuge esemplare ed emerito avvocato portuense.

Quanto a José Macário = Zé Fístula (il soprannome "fistola" ha un duplice significato, medico e musicale) è in questo romanzo un personaggio secondario: compagno del futuro ministro del Venerabile Ordine Minore di San Francesco, il baccelliere Tibúrcio Pimenta, con il quale conduce, durante un inverno a Braga, una vita disordinata e di ignobili truffe, scialacquando l'eredità materna, si rivela come «il più sfrontato malandrino delle province del nord». Nell'*Eusébio Macário* il protagonista ha molto in comune con lo Zé Fístula di *O Senhor Ministro*: è cacciatore e fadista di taverne dell'interno, dissipatore a Braga del lascito materno; ma troviamo qui un inizio di pentimento: «Egli era tornato dal padre con grande umiltà famelica, di lazzaro cencioso, la camicia rosa dal sudiciume e il viso distrutto da dissolutezze e bevute».

Amor de Perdição

Simão ama Teresa, che il padre vuole dare in sposa a un cugino. Aiutato da João da Cruz e dalla figlia Mariana, riuscirà nei suoi intenti?

Tre volte adattato al cinema (1921, 1943, 1979) – in quest'ultima data da Manoel de Oliveira, preceduta da una versione televisiva (1978) –, dopo aver conosciuto i palchi del teatro e dell'opera, è stato letto ultimamente come l'«enigma Simão», dopo che Chagas e Ramalho, nell'edizione monumentale, avevano incentrato lo studio storico-letterario sulla biografia dell'autore (1891): un approccio che persiste ancora oggi, nonostante i tentativi, già nel 1915, di Alberto Pimentel di ridimensionarlo. Alberto Xavier (1967) ricorda «l'allucinante essenza del wertherismo» (il piacere di soffrire per amore e la gloria di morire per amore), patente in vari titoli dell'autore; e arriva al «grado supremo» della «brama della morte», che avrebbe raggiunto Camilo, fin da un tentativo di suicidio nel 1849, definendo *Amor de Perdição* una «sintesi della sua vita psicologica». Al polo

opposto, António Sérgio opta, contro l'opinione di generazioni di lettori, per un Simão «criminale nato», antipatico (1951).

Nel 1969, Prado Coelho si era interrogato sul ruolo della Fatalità. E forse la sua risposta migliore la fornisce in una scheda del *Dicionário de Literatura Portuguesa*: «L'aura che, per così dire, consacra questo 'amore di perdizione' può, inconsciamente, derivare da un impulso distruttivo, da un miraggio dell'amore impossibile, associato alla morte. Simão si sa segnato da un Destino, lotta senza speranza, rifiuta compiacimenti, avanza con alterigia verso l'abisso, si realizza come eroe, volontario nell'accettarla: di qui il senso tragico del romanzo». La vita, passata e futura, di Simão è sognata da Mariana, che profetizza una disgrazia (o è il suo desiderio inconscio?), ossia, la separazione degli amanti, preannuncio della disarticolazione del romanzo.

Mariana (silenziosa innamorata, fino al suicidio) omologa la seconda vita del romanzo e di Simão, d'ora in poi «confinato in uno spazio chiuso, dove l'unica possibilità di azione andrà lentamente configurandosi come libertà di scelta»: nel deporre le armi e rifiutandosi di fuggire, sapendosi già perduto prima di uccidere il rivale nel cuore di Teresa (cap. X), Simão riconfigura il destino. Scegliendo di morire, risolve lo scoglio della verità messo in gioco da Camilo. Partendo da due articoli di Lawton, Clara Rowland riconfigura la composizione armoniosa del testo, tra Inizio e Conclusione (dando particolare rilievo al cap. XIX, in cui si installa la nozione di colpa e conseguente espiazione), gioca con la funzione strutturale delle lettere e mostra che «pur non perdendosi per amore, Simão morirà amando»: «Egli abbandona lo spazio del romanzo amando dopo non aver amato, vittima del destino e causa prima della sua perdizione, personaggio complesso intorno al quale si struttura la complessità di un testo in cui la perdizione per amore è anche l'amore della perdizione, e in cui azione, scelta e destino si ristrutturano rispettivamente».

La storia di Simão è amore della perdizione. Era in famiglia: come poteva un autonarratore come Camilo non plasmarsi in esso? La simpatia dell'autore per lo zio, quasi a volerlo riconciliare con il fratello (e padre dell'autore), giustifica la presenza di un capitolo, pur irrilevante per l'azione, così come di poca importanza sarebbe, fuori di questa prospettiva, quello dedicato alla morte di João Cruz. Ma il senso di "famiglia" è presente in entrambi; quando non di famiglia, almeno di 'memoria', di riconoscimento.