

Todos cantam sua terra  
Também vou cantar a minha  
Nas débeis cordas da lira  
Hei-de fazê-la rainha.

CASIMIRO DE ABREU, 1859.

### 1. Il romanticismo nazionalista e populista.

Tutte le componenti del grande romanticismo europeo, distillate dalla Germania di Lenau e di Heine o dall'Inghilterra di Walter Scott e di Byron, dalla Francia di Chateaubriand o di Alfred de Musset, sono peraltro assunte dai primi veri romantici brasiliani, da un Gonçalves Dias come da un José de Alencar, in funzione essenzialmente, aggressivamente nazionalista. In un paese in fase di autodefinizione non solo sul piano politico, ma anche su quello sociologico e razziale, il credo romantico importato dall'Europa si trasforma, a opera di intellettuali impegnati nello svincolamento dalla condizione coloniale, in strumento di catechismi populista. Perfino l'indianismo (che come ingrediente tipico di letteratura locale ne aveva colorito di un esotismo fra l'estatico e il sensuale le prime cronache di viaggio), tradotto in americanismo nazionalista si carica dei temi populistici della rivolta contro l'oppressore bianco. Fuori da ogni Arcadia decantatrice di sereni ideali societari, l'indio ribelle al morso lusitano diviene nell'ideologia romantica l'equivalente stilistico di ogni Ossian europeo: con notevole distorsione di una realtà sociale marcata molto più dalla presenza di un negro o di un meticcio partecipante che non da quella di un indio puro ormai avulso da ogni contesto sociologico.

### 2. La poesia indianista: Gonçalves Dias.

Non per caso il primo grande poeta brasiliano, colui che a pochi altri (Castro Alves fra i contemporanei, se vogliamo tacere dei modernisti fra cui senza dubbio sono da ricercare le più alte voci

della poesia brasiliana) contende il titolo di «bardo del Brasile», aveva nelle sue vene sangue bianco, indio e negro. L'acculturazione europea, il corso universitario (diritto, a Coimbra, come tutti), la partecipazione attiva ai gruppi «medievalisti» portoghesi della «Gazeta Literária» e del «Frovador», possono forse spiegare le prime scelte estetiche di Antônio Gonçalves Dias (1823-64).

Nato nella fazenda Boa Vista presso Caxias nel Maranhão, ricca provincia settentrionale, questo uomo tormentato, ma per nulla provinciale, questo vigoroso e cosmopolita poeta nazionale rimarrà per tutta la vita fedele al paese d'origine. E ciò nonostante la prima trasferta portoghese (1835-44), il passaggio (nel 1846) a Rio, futura base della sua attività di giornalista indigenista, e infine i viaggi di ricupero culturale in Europa. E sarà appunto in un ritorno dall'Europa, nel naufragio del «Ville-de-Boulogne», che egli troverà la morte nel 1864, quando già la sua fama correva al di qua e al di là dell'Atlantico ed egli era considerato il maggior poeta del Brasile.

La rinomanza iniziale gli era venuta dalla pubblicazione nel 1847 dei *Primeiros cantos*, subito seguiti nel 1848 dai *Segundos cantos* e nel 1849 dalla fondazione della rivista «Guanabara» in cui egli, in triade con Porto-Alegre e Joaquim Manuel de Macedo, aveva raccolto i primi frutti della nuova espressione romantica. Da questo momento, il suo nome corre anche in Europa. La pubblicazione a Lipsia, nel 1857, presso l'editore Brockhaus di una nuova edizione dei *Cantos*, del Dizionario Tupí e poi dei primi quattro canti del poemato *Os Timbiras*, che doveva restare per noi incompiuto, ma di cui sappiamo che il poeta portava con sé il manoscritto terminato, nel tragico viaggio senza ritorno del 1864, lo consacra poeta universale. Nel 1861 usciranno a Rio gli *Ultimos cantos*. Sono la tappa estrema della sua ricerca espressiva, alla quale poco aggiungono per noi i saggi storici ed etnologici (come *Brasil e Oceânia*), i quaderni di traduzioni (*Poesias traduzidas*: Heine, Schiller, i francesi e, fra gli italiani, Dante e Metastasio, Petrarca e Foscolo) o gli stessi drammi (specialmente *Patkull*, *Beatriz Cenci* e *Boabáil*; *Leonor de Mendonça* merita un discorso a sé) con cui egli, un occhio a Shakespeare e un altro a Racine, volle rinnovare il repertorio teatrale brasiliano, così come Almeida Garrett aveva rinnovato quello portoghese. (Sul teatro vedi comunque i paragrafi da 9 a 15 del presente capitolo).

Segnata di nostalgia, di tristezza per l'amore contrastato da un destino crudele, rischiarata dal religioso stupore di fronte al-

le grandi costanti della natura, la notte, l'oceano, la poesia di Gonçalves Dias è rigorosamente, paradigmaticamente romantica. Ma di un romanticismo vigoroso, non ancora intaccato dal male del secolo, il pessimismo, e sostenuto nella sua eleganza formale, nella ricerca dell'espressione diretta, nel ripudio dell'aggettivo trito, da quell'esperienza neoclassica che in Brasile aveva fatto dell'Arcadia scuola di equilibrio estetico e di affinamento psicologico.

Distinguere, come si suole, nella sua opera compatta come poe che per impegno stilistico i testi amorosi dai poemi indianisti o anche solo indigenisti, gli studi «filologici» (come quelle gustose *Sextilhas de frei Antônio* in cui viene ricreato per puro edonismo verbale un portoghese arcaico di ironica musicalità), o le poesie religiose, è esercizio rischioso e in un certo senso inutile. Il miglior Gonçalves Dias è qui e là. Lo troviamo senza dubbio nella celeberrima *Canção do exílio*: un testo oggi banalizzato da una totalitaria accettazione antologica, da un'imposizione scolastico-turistica a livello medioculturale; ma densamente poetico nella sua asciutta struttura parallelistica, nella sicura scelta delle parole-tema, nella musicalità che lo percorre da cima a fondo. Decine di poeti lo hanno «ripreso». «Minha terra tem madeiras da Califórnia onde cantam gaturamos de Venezuela» («La mia terra ha meli di California l dove cantano rosignoli di Venezia»), parodierà Murilo Mendes, mentre Carlos Drummond de Andrade proporrà una sua *Nova Canção do exílio* in cui «o sabiá, a palmeira, o longe» sono isolati in uno spazio magico, pieno di malinconia. Decine di critici lo hanno esaminato: anche sotto la lente strutturalista. E mentre Aurélio Buarque de Holanda additava la chiave della suggestione lirica nell'assenza di qualitativi, José Guilherme Merquior ravvisava il segreto della sua comunicabilità a un ben diverso livello: nell'unità ostinata del sentimento che domina questo poema romantico dell'esilio. Un poema ossessivo, statico, di un autore statico: anche qui, notava Merquior, tra i dieci verbi del poema, solo uno, «voltar», è verbo di moto.

Per noi, è indicativa, fra l'altro, l'epigrafe goethiana. Goethe rappresenta forse, per istintiva scelta temperamentale, l'approdo olimpico del tumulto romantico e motiva europeisticamente la saudade brasiliana di decantazione culturale; ma insieme offre un termine di paragone colto, atemporale e astratto («das Land»), all'affettivo, personalizzato e concretissimo «minha terra» dell'attacco.

*Kemst du das Land, wo die Zitronen blühen,  
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,*

[...]

*Kemst du es wobl? - Dahin, dahin!  
Möcht' ich... ziehn.*

Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

La mia terra ha la palmeira  
D'onde canta il sabiá.  
Trillano anche qua gli uccelli,  
Ma il gorgheggio è un altro là.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas tem mais flores,  
Nossos bosques tem mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Ha più stelle il nostro cielo,  
I verzieri hanno più fiori,  
C'è più vita ai nostri boschi,  
Vita trova là più amori.

Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Se di notte penso, solo,  
Il piacere cerco là,  
La mia terra ha la palmeira  
D'onde canta il sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar - sozinho, à noite -  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Ha la terra mia splendori,  
Non li trovo uguali qua;  
Se - di notte, solo, penso,  
Il piacere cerco là,  
La mia terra ha la palmeira  
D'onde canta il sabiá.

Não permita Deus que eu  
morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras  
Onde canta o Sabiá.

Non permetta Iddio ch'io  
muoia  
Se non prima torni là  
E rigoda gli splendori  
Che qua mai non troverò,  
E riveda la palmeira  
D'onde canta il sabiá.

(trad. di Giuseppe Ungaretti).

Nella traduzione di Ungaretti ci sono scelte discutibili (la «palmeira», l'annullamento di certe riprese, *gorjeiam* 3 e *gorjeiam* 4, quel *sozinho* ipocoristico che è il vero centro tematico del poema, con un innesto nella lirica brasiliana del tema della solitudine-saudade lusitana, trasposto in un «solo» a fine verso, quell'«Iddio» che aulicizza il somnesso popolare del testo). Ma essa ha peraltro un pregio, che solo un poeta poteva conferire al testo di un poeta: l'aver conservato a ogni costo il cantabile dell'originale. Come di chi ha sentito che la prima ispirazione più che di contenuto deve esser stata qui di forma: un'ispirazione ritmico-melodica che si è venuta poi materando di parole.

I contemporanei, peraltro, a livello critico, accolsero soprattutto del nuovo inno nazionale le proposte lessicali. E il *sabiá* (che già Antônio Augusto Queiroga, 1812-55, aveva cantato, ma con minor risonanza, nella sua *Lira* detta appunto «do *sabiá*») sarà promosso a simbolo, «argomento ideologico» della letteratura brasiliana, accanto all'indio, alla palma, al sertão. E la saudade brasiliana, nata dalla saudade portoghese, avrà rinvenuto in esso la sua motivazione esotica e localistica; sarà una nuova cosa e un nuovo sentimento, fatto di stupore tropicale e di consapevolezza vitalistica. Ma Gonçalves Dias ne sarà ormai lontano, volto alla costruzione di quel suo personale universo lirico in cui i motivi propri della liricità portoghese (gli occhi verdi dell'amata, l'autobiografismo patetico, il pianto su ciò che non è stato per colpa del destino, del fado) si affiancheranno ai temi, di più vasta socialità, dell'indianismo romantico.

È un indianismo assai più prossimo al medievale europeo e portoghese che non a quel sentimento del luogo che aveva motivato i testi di un candido Anchieta o di un arcadico Cláudio Manuel da Costa; un indianismo giunto a Gonçalves Dias via Montaigne (curiosa storia questa dell'indianismo francese, nato dalla considerazione dell'indio brasiliano e reimportato in Brasile come pianta esotica), filtrato letterariamente attraverso Chateaubriand (e, perché no?, Cooper), ma reinventato dal di dentro da chi sente nel suo sangue misto, nella condizione psicologica del meticcio, il bisogno di un ricupero ancestrale anche al di fuori degli schemi contingentemente imposti da una moda letteraria. Senza dubbio l'indio di *O Canto do guerreiro*, *O Canto do Piaga* (dove il Piaga è il sacerdote agure dei tupí, colui che rappresenta nell'invasione straniero-portoghese la rovina delle nobili tribú indie), o del *Canto do índio* (testi tutti compresi fra i *Primeiros Cantos*); o ancora del *Leito de folhas verdes* (Letto di foglie verdi), di *I-Juca-Pirama* (in tupí «Colui che è degno di morire»), o di *Marabá* (poesie queste rivelate dagli *Últimos Cantos*), è un indio senza alcun aggancio alla realtà locale. È un simbolo, ben diverso nel suo occidentale senso dell'onore dall'indio furbastro vincitore del marinaio portoghese che già in epoca pretorantica il folclore aveva cominciato a imporre quale simbolo della razza in ballate e racconti di gusto polaresco.

L'indianismo brasiliano, anche questo eroico, paradigmatico, costruito in laboratorio, del romanticismo, ha comunque sempre due facce. Più che al buon selvaggio di marca illuminista e fran-

cese, i primi attoniti esploratori del Nuovo Mondo si erano interessati alla buona selvaggia. E il romantico Gonçalves Dias perpetuava nei suoi versi questa bipolarità tematica: abbozzando da un lato, intellettualisticamente, ma non perciò meno poeticamente, un indio tupí o timbira modellato sul cavaliere occidentale, e dall'altro cantando pateticamente un'india razzialmente inferiore, anche se plasticamente modellata, e perciò sempre soccombente in amore fino alla delusione e alla morte. Parallelamente e negli stessi schemi Alencar fisserà questi due stessi prototipi umani nella prosa dei suoi romanzi.

Da un lato c'è il canto maschile di cui è modello insuperato il poemetto *I-Juca-Pirama*, la più perfetta costruzione poetica di Gonçalves Dias e, forse, il testo più emblematico di tutta la letteratura brasiliana. È un poema-balletto, pausato in quadri ora individuali e ora corali, ora sinistramente statici e ora affannosamente concitati. In esso il metro (il doppio senario dei cori dell'*Adelchi* per le descrizioni corografiche; il senario giambico per la confessione-pregiera del prigioniero; il decasillabo drammatico per le scene a dialogo di neoclassica compostezza; l'ottonario monotono e cantilenato della tradizione epico-narrativa portoghese per il pianto del vecchio guerriero tupí; i sei versi in cui il dodecasillabo s'alterna a illuminare e definire stilisticamente le singole scene. In apertura appare il villaggio dei timbira, dove un prigioniero tupí attende la giustizia del nemico. L'attacco è descrittivo:

No meio das tabas de amenos verdôres,  
cercadas de troncos - cobertos de flores,  
alteiam-se os tetos d'altiva nação

[...]

(«Di fra le capanne di amena verzura, | difese da tronchi - coperti di fiori, | s'innalzano i tetti d'altera nazione...»).

Poi, subito l'azione invade la scena. Il prigioniero racconta in «canto di morte» di aver lasciato il vecchio padre cieco nella foresta. E la pietà-disprezzo del nemico lo libera. Ma quando il padre guerriero conoscerà la storia, sarà lui a riconsegnarlo al nemico: un tupí non piange. Il figlio si riscatta nell'ultima lotta mortale. E a questo punto il cantastorie si ritrae nella cornice narrativa in cui

Um velho timbira, coberto da glória  
guardou a memória  
do moço guerreiro, do velho Tupi!

(«Un vecchio timbira coperto di gloria, | serbò la memoria | del giovin guerriero, del vecchio tupí!»).

Sull'altro versante dell'ispirazione indianista di Gonçalves Dias è il canto-lamento della donna india, sorta di «cantiga d'amigo» americana inseritasi come pianta esotica sul vecchio ceppo della canzone di donna peninsulare. Gli esempi piú limpidi sono il pianeto della *Marabá*, la meticcia (il *monstrum* romantico) dagli occhi di zaffiro e dai biondi capelli inanellati, dal volto di giglio, rifiutata dal purismo razzista dei suoi compagni di tribù; o, piú ancora, il lamento della protagonista del *Leito de folhas verdes*: testo di sottile incanto poetico in cui la disperazione crescente dell'india, che invano attende l'amato sul letto di foglie verdi amorosamente preparato nella foresta (il tema, celtico, viene forse dalla *Ystoria Tristan*, ma è reinterpretato in chiave nativista), è rivelata da una sapiente rete di «indizi» a livello linguistico e simbolico. Fra questi è il parallelismo di scene fra cui solo un verbo mutato istituisce (l'osservazione è di Antonio Candido) uno stacco temporale, in successione:

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,  
já solta o bogari mais doce aroma!

[...]

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,  
já solta o bogari mais doce aroma...

(«Del tamarindo il fior sé è appena schiuso, | sprigiona il bogari piú dolce aroma!... | Del tamarindo il fior giace dischiuso, | sprigiona il bogari piú dolce aroma...»).

Negli ultimi anni della sua vita Gonçalves Dias pensava di poter dare piena misura di sé nel poema *Os Timbiras*: un' *Ilíade* barbara ambientata nel Maranhão nativo e nell'Amazzone, rifugio di tribù sgominate dall'invasione portoghese. Non possiamo giudicare questo poema solo da quanto ce n'è rimasto. Né possiamo sottoscrivere senza riserva la condanna che della sua gelida costruzione, della sua a volte prosastica esecuzione, hanno dato e continuano a dare molti critici. Perché bastano pochi versi, come quelli che in apertura scolpiscono anticomunianamente nel tronco della palma un prologo selvatico, a qualificare un poeta:

Cantor das selvas, entre bravas matas  
áspero tronco da palmeira escolho.

Unido a ele soltarei meu canto,  
enquanto o vento nos palmares zune,  
rugindo os longos, encontrados leques.

(«Cantore delle selve, tra selvagge plaghe | aspro tronco della palma scelgo. | Unito a esso scioglierò il mio canto, | mentre che il vento tra le palme sibila, | ruggendo i lunghi, oppositi ventagli»).

E a questo punto, di fronte a questa straordinaria immagine americana di un vento che sibila fra le palme «ruginando os longos, encontrados leques», varrà forse la pena di tacere dell'«altro» Gonçalves Dias: il lacrimoso poeta di tanti versi pateticamente, disperatamente autobiografici.

### 3. *Le vie del romanzo: José de Alencar.*

Il contrappunto in prosa del canto indigenista di Gonçalves Dias è costruito dai romanzi di José de Alencar: nei quali non solo echeggia la nota indianista (la piú suggestiva sempre, la piú diversa), ma dove il Brasile tutto, dei campi e delle città, dei negri e degli indios, della borghesia e del popolo, trova una sua dimensione, una sua intima ragione letteraria. Piú quindi di Gonçalves Dias, poeta dell'autonomia brasiliana, sarà Alencar il grande nodo della cultura romantica: e da lui, dal suo esaltato ed esaltante romanticismo, i futuri letterati del Brasile trarranno le direttrici, se non i modelli, all'acquisizione di uno stile nazionale.

Nato a Mecejana, nel Ceará, José Martiniano de Alencar (1829-1877), di famiglia colta e politicamente impegnata, compirà tutti i suoi studi in patria, a São Paulo, dove contemporaneamente alle nozioni di diritto (si laureerà in legge nel 1850) assorbirà la lezione dei grandi *conteurs* francesi, da Chateaubriand a Balzac, da Victor Hugo a Dumas padre e ad Alfred de Vigny. Non sconfesserà con questo i grandi modelli inglesi e americani, Macpherson, Byron, Walter Scott, Washington Irving e anche Cooper, al di là di ogni smentita. Il primo esordio letterario sarà tuttavia come storico: e della storia - la storia patria - Alencar conserverà poi sempre il gusto romantico e nativista; mentre la pratica di un giornalismo militante (articoli non solo letterari, ma anche politici ed economici usciti sul «Correio Mercantil» e poi raccolti nelle «cronache» di *Ao correr da pena*, 1854) gli verrà affinando lo strumento espressivo, quella sua personalissima *parole* di scrittore romantico teso alla creazione di un nuovo stile individuale e nazionale.

Militante anche in politica (conservatore!), Alencar brucia nel frattempo tutte le tappe del locale *cursus honorum* finché, deputa-



to e ministro della Giustizia, si vede escluso (1869) da quel seggio senatoriale a vita che avrebbe dovuto rappresentare il punto d'arrivo di una ben costruita carriera pubblica. Da questo episodio danno le sue conclamate irribilità e intrattabilità sociale e ha inizio quel ritiro alla vita privata da cui peraltro continueranno a uscire tante affascinanti realizzazioni poetiche.

La prima sortita in campo indianista si era data nel 1856 quando intorno alla *Confederação dos Tamoiós* di Gonçalves de Magalhães si erano schierati dall'uno e dall'altro lato della barricata, come difensori (Porto-Alegre e lo stesso imperatore Pedro II) e come accusatori (Alencar), i più vivi ingegni dell'epoca. L'anno dopo usciva, prima a puntate sul «Diário do Rio de Janeiro» e poi subito in volume, *O Guarani* (Rio 1857), capolavoro della letteratura indianista romantica.

Ambientato nel Brasile coloniale del primo Seicento, in un maniero rustico sulle rive del fiume Paquequer, dove il nobile portoghese Dom Antônio de Mariz ha trasportato un suo orgoglioso feudo oltremarino per non piegarsi al gioco castigiano di Filippo II, il racconto ha per protagonista un indio, di stirpe guaraní. È un cavalleresco, straordinario Perù, ultimo di sua razza come il mohicano o l'avencerraje e innamorato di una giovinetta Cecília, figlia di Dom Antônio. Nel nome della occhiazzeria, biondinanellata fanciulla, Perù compirà imprese sovrumane. Poi nel gran finale, mentre il «castello» dei Mariz assediati dagli aimorés esplose per il tradimento di un avventuriero metropolitano (modello il byroniano *The siege of Corinth?*), il rocambolesco salvataggio a due su di un tronco di palma trasportato dalla piena suggerisce l'approdo finale a un eden in cui la compresenza e forse anche l'incrocio delle razze prefigura il moderno Brasile. Il tutto sfumatamente, peraltro, con un'indeterminatezza che sa tener conto di ogni contemporaneo pregiudizio di casta.

Non per caso quindi, per la sua potenziale brasilità, il tema del *Guarani* scavalcherà il gusto romantico del primo indiansimo. E quando il brasiliano Carlos Gomes vorrà proporre all'Europa un'opera «brasiliana», la sua scelta cadrà appunto sul *Guarani*. Nel 1870, *Il Guarany* di Carlos Gomes, forse il più grande compositore latino-americano dell'Ottocento, sfonda alla Scala («Questo giovanone - dice Verdi - comincia dove io finisco»). Alencar protesterà contro una melodrammatizzazione che esplicita la reticenza dei suoi sfumatissimi personaggi («il cattivo gusto di mettere la mia Ceci a colloquio col capo degli Aimorés...»). Ma ancor oggi, fot-

se, *Il Guarany* di Carlos Gomes (libretto di Antonio Salvini) sorregge la fortuna pubblica del *Guarani* di Alencar.

Anni dopo, abbozzando in prima persona e *sub specie* autobiografica un bilancio della propria opera narrativa (*Como e porque sou romancista*, 1873), Alencar ci svelerà i retroscena della composizione di quest'opera che a noi oggi, a oltre un secolo di distanza, appare quale compatta, armoniosa costruzione. Fu scritta invece a puntate, da febbraio ad aprile, sotto l'urgenza della mezza pagina di giornale da riempire e i vari stimoli di familiari (donne, specialmente) che reclamavano un *happy end* per personaggi che il progetto iniziale voleva coinvolti in un finale di catastrofe. Interessante a questo proposito anche il rifiuto delle «fonti»:

Qualcuno ha detto, e lo si continua a ripetere, che *O Guarani* è un romanzo nel gusto di Cooper. Se pure fosse così, si tratterebbe di coincidenze e non di imitazione; ma non lo è. I miei scritti assomigliano tanto a quelli del famoso romanziere americano quanto le pianure del Ceará alle rive del Delaware... Quanto alla poesia americana, il modello per me è ancora Chateaubriand; ma il maestro che io ho avuto è questa splendida natura che mi circonda, sono i meravigliosi deserti perlustrati sul far della mia adolescenza, portico magostro attraverso il quale la mia anima è penetrata nel passato della patria. E da qui, da questo libro secolare d'immenso, che io ho tolto le pagine del *Guarani*, di *Iracema* e quelle altre tutte che una vita non basterebbe a scrivere. Di lì, e non dalle opere di Chateaubriand e tanto meno da quelle di Cooper, che non erano se non la copia dell'originale sublime che io avevo letto col cuore. Il Brasile possiede come gli Stati Uniti e ogni altro popolo d'America un periodo di conquista, in cui la razza degli invasori distrugge l'indigena. Questa lotta presenta caratteri di analogia per la somiglianza degli aborigeni. Solo in Perù e Messico è diversa. Così il romanziere brasiliano che cerca argomento al suo dramma in questo periodo d'invasione non può sfuggire al contatto con lo scrittore americano. Ma è un avvicinamento che viene dalla storia, è fatale e non risulta da una imitazione... Cooper considererà l'indigeno dal punto di vista sociale e nella descrizione dei suoi costumi è realista... Nel *Guarani* il selvaggio è un ideale che lo scrittore cerca di sublimare a livello poetico...

L'autocritica è perfetta. E l'incanto del *Guarani* viene proprio da questa idealizzazione di ogni componente costruttiva. La stessa antropomorfizzazione degli elementi di natura (fiumi, foreste) corrisponde alla scelta di un livello stilistico, alto di un'ottava al di sopra della realtà reale, e perciò stesso capace di generare un impatto emozionale. In questo senso, il fiume Paquequer funziona nella struttura del racconto all'unisono con l'indio Perù: come simbolo, o meglio segno, di libertà:

Da una delle alture della Serra dos Órgãos scivola giù un filo d'acqua che si volge al nord e, ingrossato dalle polle che lo alimentano nel suo corso di dieci leghe, diventa fiume copioso.

È il Paquequer: saltando di cascata in cascata, avvolgendosi come un serpente, va poi a stendersi pigramente nella piana e a inzupparsi nel Paraíba che si snoda maestosamente nel suo vasto letto. Si direbbe che, vassallo e tributario di questo re delle acque, il piccolo fiume, superbo e arrogante contro le rocce, si curvi umilmente ai piedi del sovrano. Perde allora la bellezza selvatica, le sue onde son calme e serene come quelle di un lago e non si rivoltano contro i barconi e le canoe che le solcano: schiavo sottomesso, sopporta la sfera del padrone.

Non è qui che deve esser visto; ma tre o quattro leghe più a monte, dove è ancora libero, come il figlio indomito di questa patria della libertà. Qui, il Paquequer si lancia rapido nel suo letto e attraversa le foreste schiumando come il rapido, lasciando il pelo sparso sui picchi rocciosi e riempendo la solitudine del fragore del suo cammino. All'improvviso gli manca lo spazio, gli sfugge la terra; e il fiume superbo arretra un istante per concentrare le sue forze e poi si precipita con un solo balzo come la tigre sulla preda.

Prima ancora di divenire l'autore del *Guarani* e cioè il cantore dell'indianismo per antonomasia, Alencar aveva tentato (*Cinco minutos*, 1856; *A Viuvimba*, La Vedovella, 1857) anche il romanzo della complicazione sentimentale, decisamente «alla francese» questa volta. Il 1857 segna l'apogeo della sua vita di scrittore. Oltre alla *Viuvimba* e al *Guarani* escono i primi testi drammatici: *A Noite de São João* (La notte di San Giovanni); *O Rio de Janeiro: verso e reverso* (Rio de Janeiro: dritto e rovescio). Nello stesso anno viene rappresentata al Teatro Ginásio la commedia in quattro atti *O Demônio familiar* (Il Demonio familiare), edita poi nel 1858, con cui egli si afferma anche quale sottile autore teatrale. Ma il teatro, come sempre, merita un discorso autonomo, svincolato dalla storia dei testi primariamente letterari. Con le sue scelte coningenti, l'elemento pubblico vincola tanto un artista che non può più, elettrivamente, parlare ai suoi simili identificati magari coi posteriori, ma deve solo e unicamente tener conto dei contemporanei, del loro gusto e delle loro prospettive ideologiche. Per questo, forse, Alencar, dopo l'estemporanea sortita, si ritirerà dalla scena per dedicarsi quasi esclusivamente all'opera narrativa: dove saprà imporsi come narratore bifronte. A parte i tentativi poetici (*Poesias diversas*, *Os Filhos de Tupã*, 1863), a parte i saggi letterari, quasi sempre determinati da fatti personali (come il rifiuto del grande attore João Caetano a rappresentare *O Jesuíta* che solo nel 1873 arriverà sulle scene tra l'indifferenza del pubblico), a parte ancora gli scritti politici, specchio della sua frustrazione di uomo pubblico (*Cartas de Erasmo*, ecc.), restano infatti vivi nella sua torrenziale produzione due importanti gruppi di opere. Da un lato i romanzi urbani, i poemi della vita reale, le introspezioni psicologiche di am-

bientazione borghese (*Lucíola*, 1862; *Diva*, 1864; *A Pata da gazela*, La Zampa della gazzezza, 1870; *Sombos de ouro*, Sogni d'oro, 1872; *Senhora*, 1875; *Encarnação*, postumo); dall'altro i romanzi storici (*As Minas de prata*, Le miniere d'argento, 1865-66, ampio murale della penetrazione «bandeirante» del paese; *Guerra dos mascates*, Guerra dei regnicoli, 1870; i *mascates*, venditori ambulanti, sono, nel gergo autonomista, i portoghesi, così che il romanzo si autocolloca quale narrazione politica *à clef*: *O Garatuja*, *O Ermitão da Glória* e *Alma de Lázaro*, tutti del 1873 e dedicati, all'insegna degli «alfarrábios», a fissare i costumi tradizionali di una già mitica ed evanescente Rio de Janeiro sei e settecentesca), le leggende indianiste (*Iracema*, leggenda del Ceará, 1865; *Ubirajara*, leggenda tupí, 1874); e i romanzi regionalisti (*O Gaúcho*, 1870; *O Tronco do Ipê*, 1871; *Til*, 1872; *O Sertanejo*, 1875).

Sono in tutto ventun romanzi, in cui l'invenzione lirica e drammatica di Alencar, esaltante sempre se pur forse adolescenziale nella costruzione di un eroe assoluto (e sia esso il Parsifal indio Perí o il vaccaro Arnaldo Louredo), trasporta il lettore in rarefatte atmosfere di sogno. Per liberarsi del mito di Perí, di questo buon selvaggio senza macchia e senza paura, i modernisti del 1922 costruiranno invano il loro Macunaíma: il cattivo selvaggio, beffardo e infido, pavido e degradato. Perí resisterà come resisterà Iracema («colei che ha le labbra di miele», ma insieme, trasparente anagramma di America), vestale indigena di stirpe tabajara, custode dei segreti di Jurema che l'amore per l'uomo bianco, per il cristiano Martim venuto d'oltremare strappa alla capanna paterna e sospinge nella foresta: fino a quando il suolo bagnato del sangue dei suoi fratelli, dopo una battaglia fra tribù rivali, trasformerà la passione in consapevolezza di tradimento e il rossore in sacrificio. Ogni personaggio di questa leggenda india che Alencar volle scritta nel «vero stile indigeno, come le immagini poetiche del selvaggio, i suoi modi di pensare, le tendenze del suo spirito» (e cioè serrata in periodi brevissimi, cantilenata come la favola che le madri raccontano ai figli fuori della capanna la sera), ha una sua funzione di simbolo. Iracema con la sua agreste e pudica bellezza è l'amore; Araquém, il vecchio padre, l'austera sapienza degli antenati; Irapuá, l'indio sposo-promesso e abbandonato, la gelosia; Potí e Martim, i due amici indio e bianco che sopravvivono alla morte di Iracema, l'interazione delle razze.

Al di là, molto al di là di quei monti, che ancora si tingono d'azzurro all'orizzonte, nacque Iracema.

Iracema, la vergine dalle labbra di miele, che aveva i capelli più neri delle ali della «gratina» e più lunghi della sua profilata figura di palma.  
Il favo della *jatí* non era dolce come il suo sorriso; né la vaniglia olezzava nel bosco come il suo alito profumato.

Più rapida dell'*ema* selvaggia, la vergine bruna percorreva il sertão e le foreste dell'*ipu*, dove stava accampata la sua tribù guerriera, della grande nazione tabajara. Il piede esile e nudo, sfiorandolo appena, premeva lievemente il verde velluto che rivestiva la terra con le prime acque.

Un giorno, col sole a picco, ella riposava in una radura della foresta. Le bagnava il corpo l'ombra dell'*oiticica*, più fresca della rugiada notturna. I rami dell'*acacia* silvestre spargevano fiori sugli umidi capelli. Nascosti nel fogliame, gli uccelli molecano il canto, Iracema uscì dal bagno, ancora irrorata da perle d'acqua, come la dolce *margaba* che si è tinta in un mattino di pioggia. Mentre riposa, impiuma con le penne del *gará* le frecce del suo arco: e accorda il canto agreste con il *sabiá* del bosco, posato sul ramo accosto.

La graziosa *ará*, sua compagna e amica, le giocherella accanto. Ora sale sui rami dell'albero e di là chiama la vergine per nome; ora rovista nell'*uru* di paglia lavorata, dove la bella selvaggia custodisce i profumi, i candidi fili del *cratú*, gli aghi della *juçara* di cui tesse la trina, e i colori con cui ravviva il costume. Un rumore sospetto rompe la dolce armonia del riposo. La vergine alza gli occhi, che il sole non abbaglia; la sua vista si turba. Davanti a lei fisso a contemplarla, c'è un guerriero diverso, se è un guerriero e non un qualche spirito malvagio della foresta. Ha sulle guance il bianco delle arene che orlano il mare, negli occhi l'azzurro triste delle acque profonde. Sconosciute armi e tessuti sconosciuti gli coprono il corpo.

Rapido come lo sguardo fu il gesto di Iracema. La freccia incoccata nell'arco partì. Gocce di sangue affiorano sul volto dello sconosciuto.

Istintivamente, la mano era corsa rapida al pugno della spada, ma subito sorrise. Il guerriero giovinetto era cresciuto nella religione di sua madre, dove la donna è simbolo di tenerezza e di amore. Soffrì più d'anima che di ferita.

Il sentimento che pose negli occhi e sul volto, io non lo so. Ma la vergine gettò lontano da sé arco e *urucaba*, e corse verso il guerriero, triste per il dolore causato. La mano che rapida aveva ferito, asciugò ancor più rapida e compassionevole il sangue che gocciava. Iracema spezzò allora la freccia omicida; donò l'asta allo sconosciuto, conservando per sé la punta acuminata. Il guerriero parlò:

«Spezzi con me la freccia della pace?»

«Chi t'ha insegnato, guerriero bianco, la lingua dei miei fratelli? Da dove sei venuto a questi boschi, che mai hanno visto guerriero come te?»

«Vengo da molto lontano, figlia delle foreste. Vengo dalle terre possedute un giorno dai tuoi fratelli, e oggi dai miei».

«Sia benvenuto lo straniero nei campi dei "tabajaras", signori dei villaggi, e alla capanna di Araquém, padre di Iracema».

(trad. di Carlo Vittorio Cattaneo)

La leggenda del Ceará piacque, nel 1866, a quel raffinato, scanzonato Machado de Assis che doveva costruire tutta la sua opera «nazionale» su di un registro di intimismo urbano, di ironia-pudore antindianista e antiregionalista, agli antipodi della sensibilità eroica di un Alencar. Il quale resta tuttavia per noi anche come precursore della prosa cittadina di Machado: con quel suo gusto

per il particolare espressivo (il sigaro acceso del commerciante arricchito di Rio, la mano sottile della dama che si sostiene lo strascico) che rivela la frequentazione dei francesi scrittori d'alcova accanto ai bardi rustici dell'esaltazione nativista. Di Balzac, soprattutto: che nella notazione del particolare «femminile» sembra anche indicargli il preciso pubblico da cui la sua opera avrà vera e duratura sanzione.

In questo senso l'opera di Alencar si configura nella storia della letteratura brasiliana come «bilancio complessivo del mondo brasiliano a mezzo l'Ottocento». E una commedia umana che va dalle origini della colonia (*Iracema*, *Minas de prata*) alla contemporaneità (*Lucíola*), dal Ceará (*O Sertanêjo*) al Rio Grande do Sul (*O Gaúcho*), dalla provincia alla città: con una ambizione di disegno che solo uno scrittore di razza riesce ad attuare in ogni suo particolare.

C'è poi l'importanza che, nell'ambito ristretto della cultura romantica e in quello più ampio dell'intera cultura brasiliana, Alencar riveste come liberatore di linguaggio. In quel suo quasi ingenuo tentativo di costruire una «lingua brasiliana» la quale, fuori dei modelli europei, si adegui alla «semplicità» di pensiero e di espressione dell'indio, c'è senza dubbio il riporto a una condizione locale di problemi comuni a ogni scrittore romantico. Ma qui il risultato è più vistoso: proprio perché la rottura avviene non solo sul piano di una realtà diacronica, e cioè come polemica linguistica contro il passato, ma anche e soprattutto su quello della sincronia, come differenziazione stilistica nei riguardi degli ex patroni d'oltremare.

#### 4. Il romanzo fra il picaresco e il rusticano: Manuel Antônio de Almeida e Bernardo Guimarães.

Il romanzo urbano e il romanzo rurale dignificati dalla prosa di Alencar che li aveva unificati nella sua policroma invenzione poetica, prendono comunque, proprio in quegli stessi anni, due diversi cammini. E dal suggello che ciascuno dei due generi riceve da uno scrittore monocrorde seppur geniale, hanno inizio due ben distinti filoni della narrativa nazionale. Al primo dà il proprio nome Manuel Antônio de Almeida che, entro le coordinate temporali del romanticismo, rappresenta nel corpo della letteratura brasiliana la prima impennata antisentimentale; al secondo Bernardo Gui-

marães, che del nazionalismo di Alencar raccoglie solo la lezione regionalista.

Le *Memórias de um sargento de milícias* (Rio 1854-55) vengono composte da un Manuel Antônio de Almeida (1831-61, morto nel naufragio del vapore *Hermes*, a due miglia dalla costa di Rio de Janeiro) appena ventitreenne, studente di medicina e redattore di quello stesso «Correio mercantil» sulle cui colonne hanno visto la luce in quegli anni le cronache di Alencar. La ricetta è anche qui quella del *feuilleton*. Ma il romanzo che viene proposto a un pubblico di edulcorata sensibilità (un pubblico la cui soglia emozionale è ben individuata da un Joaquim Manuel de Macedo autore, nella *Moreninha*, di una *comédie humaine* alla carioca), ha una sua carica di umorismo che lo differenzia da ogni racconto coevo e lo proietta nel futuro: verso quegli anni Settanta in cui comincerà a brillare la stella di Machado de Assis e in cui uno scrittore come Almeida potrà finalmente trovare i propri scanzonati contemporanei.

Le *Memórias* sono un romanzo di intrigo, picaresco quasi nella giustificazione a schidionata delle avventure di un figlio d'immigrati portoghesi: un cattivante Leonardo, beneficiario da un'infanzia ingegnosa e vagabonda fra i meandri della Rio devota e fe-staiola del Campo de Sant'Ana, movimentata da personaggi ora d'acquarello (la mulattina Vidinha) e ora d'acquaforte (il capo della polizia maggiore Vidigal, Maria da Hortaliça, la Comare), e approdato nell'inevitabile ma qui ironico *buppy end* al matrimonio con la insulsa Luisinha e alla promozione a sergente miliziano. La linea stilistica è quella che parte da Martins Pena, avrà il suo nodo in Machado de Assis e confluirà poi addirittura nel Macunaíma cittadino di un poliedrico Mário de Andrade. Nonostante l'evidenza, a volte, dei trucchi costruttivi e le molte concessioni a una comicità grossolana e buffonesca, il romanzo si legge con piacere: sul piano dell'evasione divertita e su quello della ricerca documentale. Ben diversamente da Alencar che schierava manicheisticamente i propri personaggi in buoni e cattivi, Manuel Antônio de Almeida non giudica, ma descrive: e descrivendo annota l'espressione linguistica, il particolare caratterizzante. All'«eroe come dovrebbe essere» contrappone «l'uomo com'è»: il che è perlomeno singolare nel 1854 brasiliano. Un critico sottile come Antonio Candido propone che, in questo romanzo, definito sinora come picaresco, si torni a vedere semplicemente il romanzo significativo individuato dalla critica positivista: un libro che, anziché il pícaro di tradizione spagnola, porta alla ribalta il primo grande «malan-

dro» della novellistica brasiliana. La natura del malandro, e cioè dell'avventuriero, astuto e imbroglione, antieroe per definizione nella sua amoralità primitiva e genuina, si diversifica da quella del pícaro per una sua dimensione folcloristica che accomuna il malandro uomo al malandro animale (al jaboti, per esempio), sempre vincitore del piú forte antagonista (la onça della tradizione folcloristica). Piú che della stirpe di un pícaro cittadino, il Leonardo di Manuel Antônio de Almeida si assimilerebbe così a un personaggio di Giulio Cesare Croce (con un'inversione del rapporto padre-figlio), mescolanza di cinismo e bonomia non soggetta al giudizio morale, ma solo alla descrizione realistica. Una caratterizzazione che si iscrive nella letteratura brasiliana con una sua dinamica generatrice. A essa si ricollegherà poi, talora inconsapevolmente, tutta la tradizione modernista di una prosa le cui tappe principali saranno il *Macunaíma* di Mário de Andrade e il *Serfism Ponte Grande* di Oswald de Andrade.

In questo senso, il romanzo di Manuel Antônio de Almeida rimane fenomeno isolato nella narrativa brasiliana del secondo Ottocento dove, piú che di romanzo realista nel senso atemporale del termine, si può e si deve parlare di narrativa naturalistica secondo i precisi schemi letterari giunti al Brasile direttamente dalla Francia di Zola e dei Goncourt o, mediamente, dal Portogallo di Eça de Queirós.

All'altro polo della realizzazione artistica, ma collegata sotteraneamente a quella di Manuel Antônio de Almeida da sottili affinità elettive, è l'opera di Bernardo Guimarães (1825-84), rampollo di una famiglia di scrittori che alle lettere brasiliane darà nomi come quelli del poeta Alphonsus de Guimaraens e del narratore João Alphonsus.

Nativo di Ouro Preto, nella provincia di Minas, compagno di studi giuridici di poeti della «seconda generazione romantica» quali Aureliano Lessa e Alvares de Azevedo, giudice a Catalão, infine professore di retorica e poetica, di latino e di francese, Bernardo Guimarães sarebbe rimasto nelle cronache letterarie brasiliane come bello spirito, cofondatore *bohémien* di una Società epicurea, che egli avrebbe fra l'altro rallegrato con i suoi «bestialógicos»: curioso sciocchezzaio in rima per cui, molti anni prima che il surrealismo entrasse in azione come provvida valvola di scarico di subcoscienti letterari (ma parallelamente al gusto del *non sense* inglese), era messo in opera il processo di costruzione meccanica dei testi.



Il primo esordio era stato poetico: versi di gusto preromantico a mezza strada fra Basílio da Gama e Gonçalves Dias, partecipi comunque sempre di quella vaga malinconia, di quella predilezione per il paesaggio aspro e solitario che già aveva tinto di sé l'Arcadia di un Cláudio Manuel da Costa (*A Orgia dos duendes*, L'orgia dei duende), o magniloquentemente vittorighiani, o scurrilmente irridenti, come il ben noto *Elixir do Pajé*, sorta di satira fescennina, di parodia oscena dei *Timbiras* del grande Gonçalves Dias. Più interessante, comunque, *A origem do mêstruo*, nella scia di Bocage, ma sul tono goliardico dei ragazzi di São Paulo.

Il Bernardo Guimarães che resta (nonostante la giusta rivalutazione della sua poesia compiuta da critici di palato fino come Manuel Bandeira) è comunque soprattutto quello dei romanzi: un terreno sul quale egli scende accanto a Macedo, Alencar e Manuel Antônio de Almeida come inventore di una cifra narrativa nazionale. C'è anche qui il tema localista (*O Índio Afonso*, Rio 1873; *Juara*, Rio 1872). E c'è il tema negro (*A Escrava Isaura*, Rio 1875, libello abolizionista ritenuto il contrappunto brasiliano e romantico del romanticissimo *Uncle Tom's Cabin*). Affiora pure il dramma di intenzione sociologica: da un lato quell'*Ermítão de Muquem* (scritto nel 1858, edito in volume nel 1865) in cui è sublimato il personaggio del rozzo-di-buon-cuore che si riscatta da un delitto commesso per stimoli puramente passionali; e dall'altro con quel *Seminarista* in cui un tema di assoluta modernità (il celibato del clero), immesso nella tematica di lingua portoghese dall'Alexandre Herculano di *Eurico*, o *Presbítero*, trova una sua violenta reinterpretazione, semplicistica forse, ma appassionata.

Nonostante la preoccupazione «naturalista» di fissare nelle sue pagine regionalismi tanto a livello linguistico che di folclore (con la captazione di formule vocative o l'esplicitazione di situazioni di prestigio entro le strutture della famiglia rústicana; o ancora, la descrizione di costumi regionali e pratiche etnologiche, il batuque, il mutirão, ecc.), Bernardo Guimarães costruisce le sue storie con una forma che è ancora tutta romantica. Poche situazioni e pochi tipi fondamentali, stilizzati e contrapposti in eroi e codardi, in buoni e cattivi: ma personaggi tutti in cui la «carne» rivendica la sua funzione di molla prima dell'uomo «naturale». Di questa carnalità dei personaggi pare partecipi anche il paesaggio, un paesaggio rurale per lo più, con il suo ponte, il torrente e l'albero. Questo può essere anche arancio e limone, ma più spesso è arbusto locale con i suoi nomi sapidi e allappanti: jenipapeiro, mamoeiro,

coqueiro, jabuticabeira, jaracatiá. Un paesaggio che pare a volte proiezione materializzata delle sanguigne e vigorose protagoniste e comparse dell'azione: donne non necessariamente belle, ma sempre gagliarde in amore e suscitatrici di violente passioni rústicane. Nel libro più celebre (ma non perciò migliore), *A Escrava Isaura*, l'impetuosa socialità riscatta una costruzione troppo rigida, l'enfasi verbale e psicologica, la distribuzione meccanica delle parti. E questo anche se quella protagonista negra-bianca (negra cioè di origine e bianca di pelle e maniere) faccia sorgere per noi un dubbio interpretativo. Se cioè nel sistema «morale» di Bernardo Guimarães la negra-bianca sia effettivamente il simbolo di ciò che viene, ingiustamente, rifiutato in quanto negro o non rappresenti piuttosto l'eccezione da accogliere solo e proprio in quanto tale.

##### 5. Dalla prima alla seconda generazione romantica: i byroniani di São Paulo.

Anche quale poeta, comunque, Bernardo Guimarães rimane un caso a sé: un figlio della natura la cui parabola estetica è per così dire inversa a quella dei poeti che agiscono intorno a lui, o meglio contemporaneamente a lui, ma lontano, in città. Per costoro il passaggio è dall'Arcadia al romanticismo, da Orazio a Catullo. In pieno romanticismo, invece, Bernardo passa da Catullo a Orazio, dall'effusione byroniana alla compostezza arcadica, in un fisiologico rientro in quella natura che da un lato diviene alibi lontano e dall'altro stimolo a una prefigurazione in chiave «realista» della futura poesia del paese.

Il cammino dei poeti suoi contemporanei era stato ben diverso. Il fatto è che anche il Brasile era stato ormai toccato dal germe individualista. Alla prima generazione romantica, sociale ed estroversa, alla generazione «indianista» di Gonçalves Dias e di Alencar, era subentrata una nuova generazione introversa e soggettivista: i cosiddetti ultraromantici, cinici e pessimisti, malinconici e disperati.

I nomi sono molti: e anche se ogni musa si presenta come monade, come isola separata da mari di solitudine dagli altri uomini-sole, si può pur sempre parlare di una scuola, i cui membri sono accomunati dai temi del tedio e della morte, dal gusto del funereo, dalla fuga, oppiata e cittadina. C'è Laurindo Rabelo (Laurindo José da Silva Rabelo, 1826-64): un mulatto di umile origine e di vi-

ta tragica, che i contemporanei chiamavano spregiativamente «o poeta lagartixa», il poeta lucertola. Le sue *Trovas* (São Paulo 1853) introducono la predilezione per una poesia dolorosa ed elegiaca, scossa tuttavia da improvvise risate fescennine in componimenti satirici e *bohémiers*. E questo è il consueto contrappunto osceno e liberatorio di ogni troppo sofferto stress romantico. E c'è Junqueira Freire (Luís José Junqueira Freire, 1832-55), un baiano che, entrato a diciannove anni in convento come benedettino e fuggitone tre anni dopo, marcato di pessimismo e amarezza, potrà identificare il carcere metaforico, in cui esplose la lussuria e l'angoscia, la rivolta e l'anelito alla libertà dell'uomo ottocentesco con la cella monastica, odiata nella sua sostanza e nel suo significato (*Inspirações do claustro*, Bahia 1855). Il tutto in una forma controtlatissima in cui l'esperienza del fraticello-retore (*Elementos de retórica nacional*) si inserisce in una precisa corrente localistica: quella della grande oratoria baiana, cadenzata e classicheggiante.

Il gusto per la poesia tenebrosa veniva del resto di lontano. E gli stessi poeti che si disponevano a raggera intorno a Gonçalves Dias costituivano ad esempio un sistema organizzato di pianeti in cui le traiettorie del Joaquim de Macedo autore della *Nebulosa* si incrociavano con quelle del byroniano Cardoso de Menezes, interlocutore, fra l'altro, di Bernardo Guimarães in gare di sonetti bestialogici, o di Francisco Otaviano.

Strappato alle muse dalla politica, «Messalina impura», l'uomo pubblico Francisco Otaviano (1825-89), deputato, senatore, diplomatico, coltiverà sempre un suo nostalgico orto poetico in cui più che Orazio, che pur si manifesta nei versi decorosi dell'amor maritale, sarà di casa Ossian ricreato nei *Cantos de Selma* (Rio 1872), e più ancora un tenebroso Amleto digestizzato in un sonetto-parafraasi ai suoi tempi di comune dominio («Morret... dormir»).

Il centro di questa nuova esperienza poetica è comunque ora São Paulo, la «Paulicéia» patria di studenti erranti, di brunette con velo e mantiglia, di frati indolenti, di cavallucci azzoppati e scheletrici, la Paulicéia attonita delle serenate al chiar di luna e dei tornei poetici, descritta da Pires de Almeida, il fantasioso storico del movimento. Qui, sotto il sole paulista, fiorisce nella seconda metà del secolo una straordinaria flora poetica, munita di paradisi artificiali, oppi cartacei e angose dandistiche. Sono tutti giovanissimi e nascondono sotto le falde degli ampi feltri neri chio-me inanellate e pallidi volti di altrettanti Manfredi. Esseri not-

turni, si radunano in grotte dai nomi tenebrosi (famoso il «Pouso das caveiras», Taverna dei teschi), in paesaggi popolati di vampiri, di impiccati, di giovani annegate. I modelli umani sono quelli di un Aureliano Lessa o di un Alvares de Azevedo che la tradizione ci presenta come componenti i loro scritti satanici avvolti in cupi mantelli, albergati in camere foderate di drappi neri, amenizzate da pipistrelli e corvi impagliati, arredate da pietre sepolcrali e teschi di varia misura. Sono i byroniani: coloro che dell'autore del *Manfredo*, del *Childe Harold*, di *Lara* e del *Don Juan* hanno fatto paradigma di vita, che nel suo nome sanno trasformare in calice di assenzio ogni onesto bicchiere di birra e che fra le villette coloniali di una São Paulo agropecuaria (non ancora la São Paulo del caffè e del monopolio commerciale) ricostruiscono al chiar di luna il mito di Venezia: una Venezia byroniana e cartellonistica (romanzo gotico e teatro d'opera, cartapesta e paccottiglia) dove ogni donna s'aggira fra Ponti dei Sospiri e Bucintori lucenti avvolta nel suo mistero di cortigiana; dove ogni passante esce dai Piombi ed è ateo, selvaggio come Shelley, satanico come il divino lord claudicante.

Anche Bernardo Guimarães, come abbiamo visto, prima di divenire scrittore di saga paesana, aveva fatto parte del gruppo paulista dei byroniani, amico inseparabile di Aureliano Lessa e di Alvares de Azevedo.

Il primo (Aureliano José Lessa, 1828-61), nativo di Diamantina, nella provincia di Minas, e avviato come tutti alla carriera giuridica (São Paulo 1847, e poi Olinda), aveva tradotto, secondo testimonianze contemporanee, le *Hebrew Melodies* di Byron. Procuratore fiscale a Ouro Preto, sebbene noto in vita, quando i suoi versi correvano per i giornali e le riviste di São Paulo, di Rio e di Recife, non giunse a raccogliere in volume i suoi scritti che furono stampati postumi, a cura del fratello (*Poesias póstumas*, Rio 1873). Qui, in versi di amore e di disperazione, in serenate orecchiabili (*Por entre as trevas da noite*), il tono arcadico sentimentale (*A tarde*: «Mãe da melancolia, ó meiga tarde»), si alterna al registro metafisico, dell'angoscia cosmica espressa in note di gusto retorico e quasi vittorughiano (*Hino à criação*). Finché al limite della vita, rifluisce in un epittaffio grottesco il piacere goliardico dell'autodenigrazione (il termine popolare e spregiativo a designare il male che lo sta uccidendo):

Augusta, enxuga teu pranto  
na barra da tua anágua,

pois teu pobre Aureliano  
morre de barriga d'água

(«Augusta, asciuga il pianto | nell'orlo della tua vesta, | ché il tuo  
povero Aureliano | muore d'idropisia»).

#### 6. Il fascinoso Álvares de Azevedo.

Ma il personaggio chiave, la meteora piú luminosa di questo universo di comete intense e di breve vita che è per noi la scuola byroniana di São Paulo è Álvares de Azevedo (Manuel Antônio Álvares de Azevedo, 1831-52).

Paulista di nascita e di acculturazione accademica, doveva concludere a ventun anni, stroncato dalla tubercolosi, una parabola letteraria nata sotto il segno di Byron e in genere dei romantici inglesi, ma nutrita di cultura francese (Musset, Nerval, Vigny, Gautier, ma pure Lamartine e Victor Hugo), tedesca (Hoffmann e Goethe) e forse anche italiana (Leopardi). L'ambiente in cui questo mini-Byron brasiliano costruiva i suoi testi ora nebulosamente aerei ora terragnamente pantagruelici e libertini, era (almeno nella poetica ricostruzione di Pires de Almeida) di stretta ortodossia ultraromantica. L'ambiente in cui egli scriveva le sue bibbie del satanismismo, come la *Noite na taverna* e il *Macário*, era paradigmatico. Il suo calamaio era una rotula cava poggiata su due clavicole in croce; a capo del suo letto vegliava, con le grandi ali spalancate, un urubu-rei (il «vampiro» di Byron, ma anche del dottor Polidori); e i suoi libri poggiavano su lastre sepolcrali. Nella sua opera, comunque, composta tutta tra il 1848 e il 1852, mentre egli frequenta la Facoltà di Legge di São Paulo (poesia: *Lira dos vinte anos*, *Poema do Frade*, *O Conde Lopo*, oltre al frammento del *Livro de Fra Gondicário*; prosa: *Noite na taverna*, *Macário*, il tutto postumo, dopo il 1853) si definiscono costantemente due poli poetici. Assente sempre la natura, dato che il poeta non ha occhi che per se stesso: il suo io intimo, ma anche la sua stanza, i suoi libri, il suo sigaro e la sua pipa. Così che all'effusione sentimentale (commista di brume, sogni e visioni) fa da controcanto, sempre, quella «canduta in se stesso» che è propria di tanta letteratura portoghese dall'Ottocento a oggi. Dove l'autoderisione, espressa in toni intenzionalmente prosaici (e qui Álvares de Azevedo è consanguineo di poeti come Cesário Verde, come Fernando Pessoa, o, addirittura,

tura, come Alexandre O'Neill) è ancora sintomo di una dolorante piaga interiore: quella stessa che suggerisce sull'altro registro gli esaltati versi d'amore di sonetti come *Pálida à luz da lâmpada sombria* o le prefigurazioni della morte di *Lembrança de morrer* o *Se eu morresse amanhã*. Nell'universo poetico di Álvares de Azevedo, Artel convive con Calibano, e accanto a Ofelia che vestita di bianco galleggia sull'acqua con i suoi sciolti capelli, ha cittadinanza poetica il sigaro, lo *charuto*, antidoto di *spleen*. L'eterno femminino è ancora rapportabile al modello materno:

É que o leite da vida ele sonhava  
num seio de mulher

(«Ché il latte della vita egli sognava | in un seno di donna»).

E se l'amata è sempre la «bela adormecida», la belladormentata, se essa è «donzela pálida», «donzela doentia», il destino o il senso della misura possono a volte travestirla da lavandaia, antifrodisiaca Dulcinea paesana:

É ela! É ela - murmurei tremendo,  
e a eco ao longe murmurou - É ela!  
Eu vi a minha fada aérea e pura -  
a minha lavadeira na janela!

(«È lei! È lei - mormorai tremando. | e l'eco lungi mormorò - È lei! | Io vidi la mia fata aerea e pura - | la mia lavandaia alla finestra!»).

Ma il piú perfetto Álvares de Azevedo è forse quello di *Idéias íntimas*, un frammento poetico nato sotto il segno del Lamartine ambientale («La chaise où je m'assieds, La natte où je me couche, | la table où je t'écris...»). È lo *spleen* antiromantico, il clima dove «Ossian il bardo è triste come l'ombra che popola i suoi canti», dove «Lamartine è monotono e bello come la notte, come la luna sul mare e il mormorio delle onde... Ma piagnucola un'eterna monodia, ha la lira del suo genio solo una corda...», ma dove ancora il poeta-di-vent'anni sogna nel letto le sue notti belle e si risveglia «abbracciato convulsamente al suo cuscino».

#### 7. Due poli romantici: Fagundes Varela e Casimiro de Abreu.

Byroniano esasperato, poeta maledetto secondo il cliché di Villon e Verlaine, ma anche del casalingo Gregório de Matos, sarà anche Fagundes Varela (Luís Nicolau Fagundes Varela, 1841-75).

Egli colorirà peraltro di un vago arcadismo le sue poesie di irregolare della vita, di *bohémien* alla Alvares de Azevedo, di alcolizzato contestatore della società borghese. A esso, in nome di un ideale naturista (il solito dilemma romantico, ma poi anche realista, città/campagna), potrà essere imputato ogni suo vizio urbano. La biografia di questo hippy *ante litteram* è indispensabile all'intelligenza della sua opera poetica. Ed è una biografia nelle cui tappe successive troviamo l'infanzia rurale della nativa fazenda Santa Rita, gli anni folli dell'acculturazione accademica a São Paulo (anche per lui il rituale corso giuridico, mai concluso peraltro), il matrimonio avventuroso con un'artista di circo, la morte del primogenito, la morte della moglie, il nuovo matrimonio con una giovane donna presto dimenticata nei meandri di una vita peripatetica, in stato di ebbrezza, di fazenda in fazenda, e infine la morte a trentaquattro anni per embolia cerebrale.

L'opera rappresenta la sublimazione in transfert di questa viontaria e pur subita odisea umana. Fagundes Varela ha tutte le corde alla sua lira, la patriottica, la religiosa, l'amorosa e la bucolica. All'inizio è solo un attento, direi devoto imitatore. E nel suo ripercorrere le tappe dei grandi che lo hanno preceduto, da Gonçalves Dias ad Alvares de Azevedo e al contemporaneo, ma sentito come maestro Casimiro de Abreu, c'è il tentativo di ricostruire, dieci anni dopo, l'atmosfera di anticonvenzionalità che i byroniani avevano instaurato nella pigra São Paulo della metà del secolo. Ma c'è anche il desiderio di un adeguamento tecnico (un modo come un altro di imparare il mestiere per chi si sente onesto professionista della poesia), da parte di chi saprà come pochi altri maneggiare il dodecasillabo romantico di Gonçalves Dias e di Casimiro de Abreu, giocare con le rime interne, con l'*enjambement* evidenziatore posizionale di parole chiave.

Le raccolte poetiche comprendono, fra le migliori riuscite, *Noturnas* (São Paulo 1861), dove lo *spieen* byroniano di Alvares de Azevedo si sposa ai temi di Gonçalves Dias; *Vozes da América* (São Paulo 1864), in cui la poesia romantica si volge a quei temi epici e narrativi che presto Castro Alves porterà a nuove altezze poetiche; e *Cantos e fantasias* (São Paulo 1865), dignificati da un poema come l'*Ira de Saul* che è un vero inno al valore cataratico della poesia. In questi versi, paesaggio e contesto atmosferico partecipano a livello di formalizzazione poetica dello stato d'animo dell'eroe. Dalla furia iniziale di Saul, all'invocazione imperiosa a David perché col suo canto plachi la tempesta intima ed esteriore, raggiun-

giamo infatti la pace del cuore in un paesaggio biblico di cui un felice *enjambement* ci rivela improvvisamente le tende diffuse per la costa nella loro serena e rassicurante bianchezza:

brancas sobre as encostas de Efraim.  
... as tendas

Il poema più celebre di Fagundes Varela è comunque il *Cântico do Calvário*, dolente elegia in sciolti in morte del figlio Emiliano, pezzo rituale di ogni antologia poetica brasiliana:

Eras na vida a pomba predileta

(«Eri in vita colomba prediletta...»). Mentre poco aggiunge alla sua fama il lungo poema religioso *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*.

All'altro polo della realizzazione poetica, se non dell'ispirazione, di Fagundes Varela troviamo Casimiro de Abreu (Casimiro José Marques de Abreu, 1839-60), anch'egli comunque portatore di un «destino» romantico che la critica ha indicato per anni come paradigmatico. Figlio naturale di padre portoghese e di madre brasiliana, inviato a quattordici anni a Lisbona in un esperimento di «rinazionalizzazione» culturale (e a Lisbona nel 1856 metterà in scena a spese del padre e con un secco fiasco di pubblico il dramma *Camões e o Jau*), solo dopo il ritorno in patria (1859) potrà iniziare quella sua parabola letteraria fatta di presagio della fine (morirà tubercolotico prima di compiere ventidue anni), di quotidianità e di eccezionalità esistenziali: il solito contrasto, come per il portoghese Cesário Verde, fra il piano della «vita» di un giovane borghese avviato al commercio, e quello della poesia nei moduli del più acceso individualismo romantico.

Casimiro de Abreu non è un grande poeta: proprio perché il suo orizzonte è estremamente limitato; ma la sensualità diretta, tattile, si vorrebbe dire, della sua psicologia infantile spiega la sua fortuna e il successo presso il medio pubblico. Ripiegato su se stesso, intento a trarre dalla propria chitarra romantica versi musicali in cui una tematica di amor borghese è convogliata in strofette di sapiente costruzione, non conosce gli aneliti nativisti di un Gonçalves Dias o le sofferite spezzature di un Fagundes Varela, che pure sono i suoi modelli più evidenti. La sua fortuna nei riguardi di un pubblico medio (per anni le *Primaveras*, Rio 1859, del «dolce e tenero Casimiro») furono il libro preferito del cestino da lavoro) è legata da un lato al suo mito individuale di giovane vita stroncata dal mal sottile e dall'altro alla sua ben do-



sata sensualità, ormai sottratta alle visioni morbide dei byroniani e ricaricata di quelle apparenti antinomie poetiche, mamma e alcova, amore e paura, purezza e peccato, patria e saudade, che mandavano in visibilo una larga fascia di lettori, di qua e di là dall'Atlantico, sullo scorcio dell'Ottocento. Quanto all'esistenza di un «altro e maggior Casimiro» presagito da critici come Carlos Drummond de Andrade, di un poeta civile e *engagé*, cultore di una virile poesia di amicizia partecipante, quale ci è stato rivelato dalle più recenti critiche, esso è forse esistito: ma più come una promessa, frustrata dalla morte precoce, che come effettiva realtà poetica.

#### 8. Il volo del condor: Castro Alves.

Anche Castro Alves appartiene all'incredibile, affascinante e dolente schiera dei morti giovani del romanticismo brasiliano: una schiera che si chiude e riassume nel suo nome di vero «condor» della poesia, di poeta insieme impetuosamente sociale e rivoluzionario e sensualmente autobiografico e intimista.

La scuola condoreira, che ha in Castro Alves la sua vetta, rappresenta nelle lettere brasiliane ciò che il vittorughianesimo è per le lettere francesi: quel gusto per le antitesi, per le iperboli, per il tono oratorio e messianico al servizio di una tematica e più di una causa sociale e politica che disingue il romanticismo sociale e socialista dal dandismo romantico e soggettivista. I termini *aqueo* e *ad quem* sono per le lettere brasiliane il 1850 e il 1870; il simbolo, enucleato da un critico come Capistrano de Abreu, il condor delle Ande; i maestri, i grandi «partecipanti» del romanticismo francese: Lamennais, Lamartine, Victor Hugo; la forma espressiva soprattutto la decima lamartiniana di ottonari rimati (una quarantina *abab* o *abcb*; e una sestina *abdeffe*).

I nomi sono quelli del «poeta accademico» José Bonifácio (José Bonifácio de Andrade e Silva, 1827-86: *Rosas e Góivos*, 1848), detto «O Moço», il Giovane, per distinguersi dal grande avo, Patriarca dell'Indipendenza; e di Franklin Dória (1836-1906), futuro barone di Loreto, autore di un vittorughiano poema populista (*O Poivo*, in *Enlevo*, Recife 1859). Ma soprattutto di Tobias Barreto (1839-89): un meticcio di umili natali salito a soli quindici anni alla dignità di professore di latino nell'interno del sertão di Sergipe; poi, secondo il canone, studente di legge a Recife; infine avvocato

e giornalista; focolo libellista, pensatore evoluzionista, professore di diritto alla Facoltà di Recife, rappresentante laico e rivoluzionario di quella *intelligencia* del Nordest che prenderà il nome di Scuola di Recife e produrrà discepoli come Sílvio Romero e Graça Aranha. Più che un nome letterario Tobias Barreto rimane nelle lettere brasiliane un personaggio paradigmatico, convogliatore verso la cultura nazionale di quelle idee che caratterizzeranno l'Europa del secondo Ottocento e che in Brasile porteranno in letteratura alla reazione antiromantica del realismo-naturalismo e in politica alla Prima Repubblica. Il «condor» Tobias Barreto appartiene comunque alla prima maniera di questo poeta «pubblico» e i suoi versi (*Dias e noites*, edizione postuma, Rio 1893) nascono piuttosto dalla puntigliosa e in questo senso feconda rivalità col maggior condor Castro Alves che da un'intima esigenza espressiva.

La «socialità» di Barreto, sia in direzione abolizionista che repubblicana, è, peraltro, in questo secondo Ottocento brasiliano sottofondo comune e a volte molla prima di ogni vocazione poetica. Lo è per personaggi letterari «minori», i quali acquistano per noi significato e risalto solo se considerati in una prospettiva di precursori: del condor Castro Alves, soprattutto, la cui opera riassume ed esemplifica paradigmaticamente ogni tendenza di questo tormentato ed entusiasmante scorcio di secolo. I nomi che vale la pena di ricordare sono quelli dei sertanejistas (cantori del sertão) Trajano Galvão (1820-64: *Três líras*, 1863, che include anche poesia di Gentil Homem de Almeida Braga e Antônio Marques Rodrigues, e *Sertanejas*, 1898) che per primo, secondo la formula di Sílvio Romero, doveva «far passo alla razza negra e agli schiavi negri nella nostra poesia»; Bittencourt Sampaio (1836-95: *Flores silvestres*, 1860; *Poemas da escravidão*, 1884), la cui poetica di semplicità «sertaneja» echeggerà nelle *Lendas e canções populares* di Juvenal Galeno (1836-1935), poeta «spontaneo» di cui tutto il Brasile a un certo momento canterà la canzone del «Cajueiro pequenino» (dell'alberello di cajú), e dei *Cantos do Equador* (Parigi - Rio de Janeiro 1900) di Melo Moraes Filho (1844-1919); e Bruno Seabra (1837-76: *Flores e frutos*, 1862), cantore anch'egli dei negri e degli schiavi in versi di gusto popolare appena venato di umorismo.

Su un piano solo leggermente più alto collocheremo Luís Gama e Pedro Luís. Il primo (1830-82), mulatto (figlio di negra africana e di bianco), venduto dal padre come schiavo e poi affrancatosi, era divenuto l'avvocato degli schiavi sfuggiti, il leader della gioventù repubblicana e abolizionista di São Paulo e, in letteratura,

il fondatore della stampa umoristica cittadina. Per sua iniziativa sorsero quegli effimeri, ma gustosi giornaletti, «O Diabo Coxo», «O Cabrão», «O Polichinelo», che dovevano poi pubblicare i suoi versi satirici in cui, nella tradizione di un Gregório de Matos, si irrideva alla meschinità provinciale del borghese (*A Bodarrada*, in cui si dà del caprone «bode», al borghese), ma anche si difendeva con appassionato fervore vittorughiano la causa dell'abolizionismo (raccolti poi nelle *Primeiras trovas burlescas*, São Paulo 1859, e *No-vas trovas burlescas*, Rio 1861).

Quanto a Pedro Luís (Pedro Luís Pereira de Sousa, 1839-84), compagno di studi di Casimiro de Abreu e di pratica forense di Francisco Otaviano, fu giornalista e appassionato uomo politico (ma lo doveva uccidere a tradimento, facendogli ingerire del vetro macinato, uno schiavo «fedele»): in poesia un condor impetuoso e magniloquente, autore di poemi libertari (*Os Voluntários da morte*, Rio 1864, di argomento polonistico e *Terribilis Dea*, Rio 1868, sulla guerra del Paraguay) nei quali si è voluto indicare il più diretto modello della poesia torrenziale e appassionata del condor di Bahia (se è vero che la *Deusa incruenta* di Castro Alves è nata come risposta alla *Terribilis Dea* di Pedro Luís).

E siamo giunti a Castro Alves, a colui che della scuola condoreira è il nome più illustre, autore di un'opera marcata senza dubbio dal genio anche se per noi gonfia, irrealizzata, e in questo senso deludente. Agli aneliti libertari di un Luís Gama o di un Pedro Luís, al condoreirismo rutilante e verboso di Tobias Barreto, Castro Alves oppone comunque quella compostezza sentimentale di cui Lamartine aveva offerto, pur entro le coordinate estetiche del romanticismo, il modello e l'esempio.

Nato in una fazenda nello stato di Bahia, presso la città che ora porta il suo nome, da genitori borghesi (il padre era medico), il condor Castro Alves (Antônio Frederico de Castro Alves, 1847-1871) aveva bruciato rapidamente nel breve arco della sua vita tutte le tappe del *cursum honorum* romantico: dagli studi elementari a São Félix e poi a Salvador, capitale della provincia, all'acculturazione media nel ginnasio baiano, dove già nel 1860, a tredici anni, aveva declamato le proprie primizie poetiche; dalla pubblicazione dei primi versi (la poesia *Destruição de Jerusalém*) sul «Jornal do Recife» nel 1862 allo scacco sociale del 1863, quand'era stato rifiutato all'esame di immatricolazione alla Facoltà di Legge di Recife. Già allora comunque, intorno al suo nome si erano cristallizzate le due leggende cui sarà poi legata la sua individuale fama con-

doreira: l'amore veemente per l'attrice Eugênia da Câmara e la passione sociale e politica di vate antischiavista.

Gli avvenimenti si erano poi susseguiti in climax. Nel 1864 il suicidio del fratello José Antônimo e la presa di coscienza dello stato di tubercolotico, il mal del secolo, quello che miete Alvares de Azevedo e Casimiro de Abreu e che è affrontato poeticamente in *O Tísico*, poi *Mocidade e Morte*. Nel 1865 l'amicizia con Fagundes Varela, il folle, fantasioso avventuriero Varela, e la preparazione del libro-pamphlet *Os Escravos*; nel 1866 la morte del padre, il gusto per la vita teatrale nella scia del grande amore per Eugênia da Câmara, i versi libertari di *O Povo ao Poder*; nel 1867 la composizione del dramma *Gonzaga ou a revolução de Minas*; nel 1868 i trionfi poetico-oratori con poesie abolizioniste come il famoso *O Navio negreiro*; nel 1869 la fine dell'amore di Eugênia, l'amputazione di un piede in seguito a un incidente di caccia; nel 1870 e 1871 la disperata lotta contro la malattia, gli ultimi trionfi poetici, la pubblicazione del volume che gli darà la fama immediata (*Espumas flutuantes*, Bahia 1870) e infine la morte romantica, a ventiquattro anni, al sole di una finestra baiana.

Che da questa vita e da questa morte sia nato nelle lettere brasiliane il mito Castro Alves è assolutamente comprensibile. Anche perché l'uomo aveva stoffa di grande poeta e soprattutto sapeva farsi trascinare sociale con versi in cui si riassumevano tutti gli aneliti ideologici del più generoso romanticismo e insieme si preannunciavano le passioni e le inquietudini che coloriranno di sé in ogni paese d'Europa e d'America la fine del secolo. Tutta l'opera di Castro Alves può essere letta in chiave sociale e politica: perché anche i versi più autobiograficamente e intimisticamente amorosi sono pervasi di quella coscienza di appartenere a un'umanità dolentemente corale che nel lamento di un compagno può sentire riflesso il proprio individuale dolore. Nella poesia di Castro Alves si raccolgono così, come in un gran finale, tutte le linee di forza della poesia romantica brasiliana: sia sul piano delle influenze esterne (ancora e sempre Victor Hugo, ma in coppia con Lamartine; e ancora Byron e Musset, ma con accanto Espronceda); sia su quello delle affinità elettive nazionali (il Gonçalves Dias umanitario e sociale, il Fagundes Varela delle *Vozes da América*).

In questo senso, nella schematizzazione depauperante forse, ma chiarificatrice che consiglia talora di giustapporre diverse personalità poetiche nel mosaico di una storia letteraria, quella di Castro Alves resta la tessera luminosa e violenta, la pennellata ros-

sa dell'iride letterario del Brasile. Come in Francia, esempio e paradigma di vita e di prassi poetica, il romanticismo brasiliano, annunciato dalla tuba nativista del ricupero ancestrale, caratterizzato dal singhiozzo individuale e solitario di animi travagliati come dalle imprecazioni egoistiche e antisocietarie di tormentati byroniani tropicali, si chiudeva a un suono squillante della fanfara rivoluzionaria. Castro Alves trasferiva così la poesia dalla camera meretta adolescenziale di Casimiro de Abreu, dalla taverna di Fagundes Varela, dai campi di Bernardo Guimarães, dalle selve di Gonçalves Dias e dai cimiteri di Alvares de Azevedo alla piazza del popolo:

A praça! A praça é do povo  
como o céu é do condor,  
é o antro onde a liberdade  
cria águias em seu calor.  
Senhor!... pois quereis a praça?  
Desgraçada a populaça,  
só tem a rua de seu...  
Ninguém vos rouba os castelos,  
tendes palácios tão belos...  
Deixai a terra ao Anteo.

O Povo ao Poder, 1866.

«La piazza! La piazza è del popolo | come il cielo è del condor, | è l'antro dove la libertà | genera aquile col suo calore. | Signore!... volete pure la piazza? | Disgraziata la plebaglia, | ha solo la strada di suo... | Nessuno vi ruba i castelli, | avete palazzi sì belli... | Lasciate la terra ad Anteo».

Il conflitto che caratterizza l'uomo romantico non è più solo all'interno dell'individuo, ma è soprattutto fuori, nel contrasto delle classi e delle razze, nell'opposizione del bianco al negro, del borghese al ribelle. Con una speranza di futuro che è solo e sempre anelito di Libertà:

Era o porvir - em frente do passado  
a liberdade - em frente à escravidão  
[...]  
Uma voz se elevou clara e divina:  
eras tu - liberdade peregrina!  
Esposa do porvir - noiva do sol!

«Era il futuro - contro il passato | la libertà - contro la schiavitù | [...] Una voce si levò chiara e divina: | eri tu - la libertà peregrina! | Sposa del futuro - promessa del sole!».

Ed ecco che il binomio male e bene o, se vogliamo, luce e tenebre caro ai romantici assume per un Castro Alves che crede nel

«battismo luminoso das grandes revoluções», nel battesimo luminoso delle grandi rivoluzioni, un suo nuovo significato sociale e societario. È una poesia questa materata di simboli: tratti dalla storia e dal mito, dalla natura fisica e dalla capacità di astrazione dell'uomo. Ma sempre simboli chiari, talora violenti, facilmente riconoscibili: siano essi il condor o la rondine, il titano o Prometeo; o, ancora, al polo opposto, Asveto, l'Ebreo Errante, colui che

tinha escrito  
na frente o selo atroz,  
colui che

misérismo! Correu o mundo inteiro,  
e no mundo tão grande... forasteiro  
não teve onde pousar

«aveva scritto | in fronte il marchio atroce», colui che «misérismo! Corse il mondo intero, | e nel mondo così grande... forestiero | non ebbe ove posare».

Un Asveto che, simbolo dell'eterna lotta dell'umanità in cerca di redenzione e giustizia, si fa a sua volta simbolo-sinonimo del genio:

O génio é como Ahasverus... solitário  
a marchar, a marchar no itinerário  
sem termo de existir.

«Il genio è come Asveto... solitario | che cammina, cammina nell'itinerario | senza termine dell'esistere».

Anche i primi romantici avevano sentito l'antinomia oppressore-oppresso: ma nativisticamente, idealisticamente, avevano individuato nell'indio il polo antibianco della realtà sociologica brasiliana. Castro Alves sposta il problema e porta in primo piano il vero schiavo del Brasile. È un negro sradicato dal suo paese e inserito a viva forza in un contesto paesaggistico cui rimarrà sempre estraneo: un uomo che non può, come l'indio, rifugiarsi in foreste ancestrali, ma che invano tenterà sempre di ricostruire sotto un altro sole il suo mitico universo africano. I più vitali fra i versi che compongono l'opera di Castro Alves sono costì gli elegiaci della *Caboena de São Paulo Afonso*, o gli oratori, panflettistici e spesso poeticamente imperfetti (quanto si è arzigogolato sulle cosiddette licenze poetiche del bardo di Bahia!) della raccolta *Os Escravos*. Troviamo in essi cristallizzata poeticamente quella problematica dell'alienazione che su un altro materiale umano ed esemplificando con diversi modelli sociali poco prima Karl Marx aveva fissato in teoria. Senza dubbio Castro Alves è retorico, si ubriaca di escla-

mazioni e di iperboli. Ma le sue preghiere che cominciano con l'apostrofe famosa

Senhor Deus dos desgraçados!

(«Signor Dio dei disgraziati!»), le sue invettive antipatriottiche contro gli usi immondi della bandiera nazionale, drappo-tuttofare a nascondere vergogne e razzismi:

E existe um povo que a bandeira empresta  
p'ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...

Auriverde pendão de minha terra,  
que a brisa do Brasil beija e balança,  
estandarte que a luz do sol encerra,  
e as promessas divinas da esperança...  
Tu, que da liberdade após a guerra,  
foste hasteado dos heróis na lança,  
antes te houvessem roto na batalha,  
que servires a um povo de mortalha!...

(«Ed esiste un popolo che la bandiera impresta | per coprir tanta infâmia e codardia!... | [...] Insegna verde-oro della mia terra, | che la brezza del Brasile bacia e dondola, | stendardo che del sol la luce serra, | e le divine promesse di speranza... | Tu, che della libertà dopo la guerra, | fosti issato sull'asta degli eroi, | meglio ti avessero strappato in battaglia, | che servire a un popolo da sudario!...»), queste invettive hanno anche oggi un potere rivoluzionario e sollecitatore di coscienze non indifferente.

Lo stesso sentimento di partecipazione corale a un mondo di ingiustizia e di vergogna Castro Alves trasporta nel dramma rivoluzionario e nella poesia intimista dell'amore individuale. È un amore comunque che non è più idealizzazione e astrazione di qualità, ma che è rivolto a una donna munita sempre di nome e cognome (Eugénia da Câmara, ma anche, prima e dopo, Leonídia Fraga e Agnese Trinci Murre) e di tutte le grandezze e le miserie che sono appannaggio degli esseri umani, veri, reali. Come è vero, reale, il paesaggio «brasiliano» composto da questo immaginifico pittore in versi: un poeta che conosce

a fronte azul da solidão noturna

(«la fronte azzurrata della solitudine notturna») e che sa costruire un fantasmagorico intreccio di licheni, di edere, di cardi da cui emergono, non più come nell'Arcadia idillica dei poeti mineiros, ma come in un impressionante documentario a colori da un quadro di Rousseau il Doganiere, gli animali della giungla brasiliana:

A tarde morria! Dos ramos, das lascas,  
das pedras, do líquem, das heras, dos cardos,  
as trevas rasteiras com o ventre por terra  
saíam, quais negros, cruéis leopardos;

o ancora:

Dentre a flor amarela das encostas  
mostra a testa luzida, as largas costas  
no rio o jacaré

(«La sera moriva! Dai rami, dalle schegge, | dalle pietre, dal lichene, dall'edere, dai cardi, | le tenebre striscianti col ventre per terra | uscivano, come negri, crudeli leopardi [...] Di tra il fiore giallo dei pendii | mostra il suo cranio lucido, i larghi fianchi | nel fiume il jacaré»).

Al di là di ogni moda e del rifiuto che le nuove, più scaltrite generazioni poetiche brasiliane possono fare della turgidezza e mangelosità di un Castro Alves, l'opera del condor segna ancor oggi tutta la tradizione stilistica del paese. Immettendovi quella carica eversiva e rivoluzionaria che era stata preparata dagli Inconfidenti di Minas, dai rivoluzionari pernambucani del 1817 e del 1824, dai protagonisti della «Guerra dos farrapos» (Guerra degli straccioni) del 1835, dai militanti di tutte le rivolte del Nord, dalla «sabinada» baiana del 1837 alla insurrezione «praieira» di Recife del 1848: ma che in lui aveva trovato il primo vero catalizzatore poetico.

### 9. *Le vie del teatro.*

Il teatro, lo si è visto, esige sempre un discorso a sé: e un discorso che, ancor più di quello sulla poesia o sulla narrativa, tenga presenti tutti gli elementi che possono condizionare le scelte e le invenzioni degli autori.

La prima intenzione di un teatro brasiliano, nato cioè in Brasile e rivolto a un pubblico locale, era stata intenzione di catechesi. José de Anchieta, l'apostolo della nuova terra, si era fatto giullare di Dio in obbedienza ai suoi superiori e allo scopo preciso di raccogliere, attorno alla Missione, le nuove, incerte vocazioni indigene. Lo aveva fatto immettendo nella struttura dell'«auto» portoghese di Gil Vicente una problematica locale: e giocando, come già il suo ispiratore, su di un plurilinguismo di maniera scelto a re-



gistro stilistico e a modulo espressivo di una nuova e ben piú complessa realtà razziale.

Anche cosí, tuttavia, il suo teatro era rimasto fenomeno isolato. E se le cronache ci hanno tramandato i nomi di autori che avrebbero preceduto (il padre Manuel do Couto) o seguito il suo esempio (il baiano Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque, autore di «autos sacramentales»; José Borges de Barros, di cui si ricorda la commedia religiosa *A Consciência com triunfo*; e Salvador de Mesquita, cesellatore di tragedie senechiane in versi latini), nessun testo riempie per noi il vuoto di due secoli che separa la produzione catechistica di Anchieta dai primi tentativi ottocenteschi di instaurazione di un teatro nazionale. Perché non si possono naturalmente considerare «brasiliane» le due commedie spagnole scritte nella scia di Zorrilla e di Montalván da Manuel Botelho de Oliveira. Né rompono il silenzio l'esercizio drammatico dell'arcade Cláudio Manuel da Costa (*O Parnaso obsequioso*, elogio del governatore di Minas, Dom José Luís de Meneses, recitato «in musica» nel 1768) o l'*Encéias no Lácio*, forse opera di un altro Inconfidente, l'infelice Alvarenga Peixoto.

Il teatro di Vila Rica, della barocca, prestigiosa capitale dell'oro, fu forse una realtà. Ma gli archivi che ce ne hanno conservato l'eco in cronache di mondanità, non ce lo hanno ancora restituito nella sua vera dimensione testuale.

Anche le «óperas» del Giudeo, inserite con pieno diritto nella letteratura della madrepatria, non arricchiscono il patrimonio teatrale brasiliano. Eppure, se già nel Seicento il Brasile si era qualificato come tema di teatro nella letteratura internazionale (basti pensare al Lope de Vega di *El Brasil restituído*), nel Settecento la colonia godeva ormai di una sua autonoma vita teatrale. E il momento in cui dalla Bahia a Minas cronisti locali fissano in diari e relazioni il ricordo di spettacoli religioso-mondani in cui la *Zaïre* di Voltaire si affianca a testi calderoniani o appartenenti comunque al grande repertorio eucaristico spagnolo. Si cita fra le altre la Casa da Opera diretta a Rio dal padre Ventura: un tipico personaggio coloniale, di cui si sa che fu gobbo mulatto e ballerino, cantante e direttore d'orchestra e che faceva recitare Metastasio da una compagnia di negri che egli dirigeva dall'alto del podio in abito talare.

Come quasi tutti i teatri dell'epoca, anche la Casa da Ópera venne distrutta dal fuoco (1769). E benché le cronache mondane siano ancora ricche di notizie testimonianti il gusto dello spetta-

colo nella colonia, bisognerà attendere l'Indipendenza e il romanticismo perché si possa parlare di un vero teatro brasiliano.

Il primo impulso viene anche qui da Gonçalves de Magalhães il quale, reduce da una Parigi teatralmente movimentata dalle polemiche intorno all'*Ernani* di Hugo, propone il 13 marzo 1836, dalle scene del Costituzione Fluminense di Rio, la sua (qui già citata) tragedia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*. La mediazione del grande attore João Caetano (João Caetano dos Santos, 1808-63, di cui ci restano le *Lições dramáticas*, interessante documento del gusto dell'epoca, e insieme testamento artistico di questo estroso interprete della «brasilità» teatrale ottocentesca) serve a rendere accetto al pubblico l'esercizio neoclassico. Nella sua scia pochi anni dopo si colloca, ma a un livello ancor piú basso, l'*Oligiuto*, di argomento italiano (gli intrighi alla corte di un sinistro Galeazzo Sforza, il cui personaggio comunque non interviene mai in scena). Poca arte, scarsa invenzione, ma un certo equilibrio compositivo che apre le porte al nuovo teatro nazionale.

#### 10. Martins Pena e la commedia di costume.

La risposta viene, ancora per la mediazione di João Caetano, da colui che è considerato l'inventore della commedia di costumi brasiliana: Martins Pena (Luís Carlos Martins Pena, 1815-48).

Nel breve arco della sua vita di uomo di corte e di diplomatico, di cronista e di drammaturgo, Martins Pena compone ben ventisei testi teatrali (venti commedie e sei drammi). Ma il suo nome resta legato specialmente alla commedia d'esordio: a quel *Juiz de paz da roça* (Il giudice conciliatore di campagna, rappresentata nel 1838, edita nel 1842) che ancor oggi si rappresenta sui palcoscenici brasiliani e che, per il suo candido realismo, per il gusto «fotografico» del quadretto di costume unisce per un lettore, e anche piú per uno spettatore, moderno il valore del documento al sapore asprigno di una letterarietà primitiva. Pregi tutti che ritroviamo in altri testi di ambientazione paesana: *O Judas em Sábado de Aleluia* (Il Giuda del Sabato Santo, rappresentata nel 1840, edita nel 1846) e *O Irrão das almas* (rappresentata nel 1844, edita nel 1847); ma che vanno scomparendo nella posteriore produzione «cittadina» dove il gioco scenico scade nel *vaudeville* e nella farsa.

Torna in bocca a Martins Pena la censura societaria che aveva illuminato i testi di un Gregório de Matos: il pianto su di una con-

dizione coloniale inalterata anche dopo la proclamazione d'Indipendenza; la verifica del divario fra città e campagna; l'accusa contro lo straniero che sparla del paese, ma ci si ingrassa. E ancora (*Os três médicos*, 1845) la satira di una classe medica scissa fra allopatici e omeopatici e che solo un vero Maestro idropatico, per cui cioè l'acqua di fonte è panacea universale, riuscirà a pacificarla. È una satira vecchia come l'uomo e che ripete i suoi modelli «immediati» addirittura dai *Menecmi* plautini, ma che l'arte del narratore sa rendere attuale.

A mezza via tra la commedia di carattere e il dramma di intreccio, le commedie di Martins Pena (il Molière brasiliano, nella definizione enfatica di João Caetano) ci propongono, a ben oltre un secolo di distanza, il quadro vivo di una società paesana e cosmopolita, in cui le maschere universali (l'usuraio, l'innamorato, la fanciulla-sposa, il vecchio ridicolo, il marito-geloso) si raccolgono intorno a situazioni ben datate e locali, anche se talora movimentate dai classici ingredienti vaudevilleschi (l'armadio, in cui si nascondono a turno i personaggi; il travestimento uomo-donna, fonte di equivoci; il *deus ex machina*, destinato a condurre ogni situazione al suo logico lieto fine).

Ma il pregio maggiore di questo teatro risiede nella lingua. Se nel dramma indianista (*Itaminda ou o guerreiro de Tupã*, Itaminda o il guerriero di Tupã, 1839?) o nei drammi storici (*Vitiza ou o Nero de Espanha*, Vitiza o il Nerone di Spagna, 1845) questa lingua non si stacca dalla convenzionalità letteraria, nei drammi rusticani ci appare nutrita di «cariochismi» scelti a caratterizzare personaggi e categorie sociali. Basteranno due esempi. Il primo è tratto dal *Juiz de paz da roça*. Bonario azzeccatbugli di campagna; profondamente scettico nei riguardi della costruzione e della legge di cui si sente, indegnamente, unico arbitro, il giudice «di pace» risolve ogni litigio, dal furto di un vitello all'adulterio rusticano, con la sentenza inappellabile «siete conciliati» rivolta ai suoi sudditi-cittadini della piantagione. Nello sfondo o, meglio, nell'ingenua fantasia degli abitanti, la cartolina-fumetto di una Rio metropoli del vizio e del piacere:

JOSÉ Andiamocene a Rio e vedrai che roba!

ANNETTA Ma che c'è di tanto straordinario?

JOSÉ Te lo dico io? C'è tre teatri e uno più grande della piantagione del comandante...

ANNETTA Ih, che grande!

JOSÉ E tutte le sere spettacolo. Ci fanno la «magica»... Vedessi che roba!

ANNETTA E che è la «magica»?

JOSÉ La «magica» è uno spettacolo molto macchinevole.

ANNETTA Macchinevole?

JOSÉ Ma sì, macchinevole. Adesso ti spiego. Un albero diventa una capanna; i bastoni diventano serpenti e un uomo uno scimmione.

ANNETTA Uno scimmione? Poveretto!

JOSÉ Ma non per davvero.

ANNETTA Ammazza, come dev'essere bello! E ha la coda?

JOSÉ Certo che ha la coda.

ANNETTA Oh, santo cielo!

JOSÉ E poi il circo coi cavallini. Che roba! Ci sono cavallini ammaestrati che ballano, fanno riverenza, saltano, parlano... Ma quello che mi ha fatto più impressione è un uomo in piedi, sul cavallo.

ANNETTA In piedi? E non cade?

JOSÉ Macché! Altri si fingono ubriachi, giocano, fanno esercizi, e tutto senza cadere. E c'è uno scimmione, che lo chiamano lo scimmione grande, che è una cosa incredibile.

ANNETTA Ci sono molti scimmioni a Rio?

JOSÉ Sì, sì. E anche scimmiette.

ANNETTA Che voglia di vedere tutte queste belle cose!

JOSÉ E non è finita. In via dell'Ouvidor c'è un cosmorama, e un altro ce n'è in via São Francisco de Paula e nel Largo c'è un negozio pieno di bestie, di conchiglie, di capretti con due teste, di porci con cinque zampe...

[...]

ANNETTA Com'è bella la capitale! Là si che ci si può divertire e non come qui dove a cantare ci sono solo i rospi... Teatri, «magiche», cavalli ballerini, teste con due capretti, lo scimmione grande... Mamma mia! Voglio andarci a Rio.

Il secondo esempio lo togliamo da un atto unico, *Os Dons ou o Inglês maquinista* (scritto probabilmente nel 1842, rappresentato nel 1845, pubblicato nel 1871): uno dei testi più scopertamente e squisitamente «brasiliani» del repertorio nazionale. In esso tutti i valori del contemporaneo teatro europeo e portoghese sono non irrisi, ma si vorrebbe dire sorrisi in chiave coloniale: con un salto cronologico che fa di Martins Pena, di questo gentiluomo di periferia, un antiromantico nel senso eversivo dell'accezione, precorritore di quella commedia realista che nello stesso Brasile non raggiungerà mai più una così divertita compostezza.

Anzitutto il tema: l'ormai classico, abusato, romantico tema del ritorno del crociato (qui nelle vesti di un reduce della guerra americana) che in quegli stessi anni, al di là dell'Oceano, Garrett riproponeva in termini drammatici al pubblico portoghese col suo *Frei Luís de Sousa*. Il reduce brasiliano, molto più borghesemente del suo corrispondente lusitano, assiste all'infedeltà della sposa

da dietro una cortina. Ma molto più saggiamente di quello, invece di sparire, perdona: con una bonomia a mezza strada fra la rassegnazione del marito tradito delle farse di Gil Vicente e il cinismo dei futuri mariti della commedia boulevardiera. Forse, per sublimari suggestioni di regie moderne che hanno fatto dei testi di Martins Pena altrettanti dagherrotipi di un'amabile colonia rivistaola, noi siamo indotti a vedere in queste esili trame, in questi personaggi tra il realista e il buffonesco, molto di più di quanto effettivamente non ci sia. Anche perché lo stesso Martins Pena, quando si mette a fare il teatro «serio», è altrettanto goffo quanto gli autori di cui fa graziosa parodia. Eppure il dialogo, così teatralmente caratterizzato, ma così riuscito di questi testi ci fa sorridere anche oggi: come quando l'Inglese della commedia ci parla una sua lingua fatta di infiniti e di terminazioni errate, che è insieme frutto dell'osservazione e figlia di una tradizione ibérica che ha ancora una volta la sua radice nel teatro di Gil Vicente. In quello peraltro a esprimersi con il verbo dell'infinito e il pronome *min* in luogo del soggetto non sono gli inglesi, ma i negri di Guinea.

D. CLEMÊNCIA (entrando) ... Oh, il signor Gainer da queste parti! (si saluta)

GAINER Viene fare mia visita.

D. CLEMÊNCIA Grazie, grazie. È un po' che non ci si vede.

GAINER Sono stato molto occupato.

NEGRIERO Senza dubbio, qualche progetto?

GAINER Sì. Preparo una memoria per le deputate.

NEGRIERO E D. CLEMÊNCIA Oh!

FELÍCIO Senza essere indiscreti: non si potrebbe sapere...

GAINER Ma sicuro! Io chiedo in memoria una privilegio per trent'anni per fare zucchero di osso.

TUTTI Zucchero di osso!

NEGRIERO Certo che dev'essere buono! Oh, oh, oh!

D. CLEMÊNCIA Ma come sarebbe a dire?

FELÍCIO (in disparte) Mascalone!

GAINER Io spiega e fa vedere... Fino questo tempo non si è curata osso, distruggendo grande quantità, e io adesso fa di questi ossi zucchero raffinato.

FELÍCIO È la volta che la va male per la canna.

NEGRIERO Ma dica, dica.

GAINER Nessuno più va piantare canna quando conosciuto mia metodo.

D. CLEMÊNCIA Ma gli ossi si piantano?

GAINER (sospettoso) Nossignori.

FELÍCIO Ah! Ho capito! Si sprema gli ossi? (Felício e Mariquinha se la ridono)

E così, intorno all'inglese inventore, spremitore di ossi (naturalmente di negri o di indios) si raccoglie tutta la piccola società coloniale, la vedovella scaltra, i giovani innamorati, e il Negriero importatore all'ingrosso di schiavi.

#### 11. «Leonor de Mendonça» e il romanticismo classico di Gonçalves Dias.

Calato il siparietto di metafora sulle deliziose farse quasi-realiste di Martins Pena, per molto tempo, nell'ambito della letteratura brasiliana, noi non potremo più parlare di autori primariamente drammatici, ma piuttosto di poeti o romanzieri che, accanto all'opera maggiore, lirica o narrativa, hanno coltivato anche un loro orticello teatrale.

Il primo è il grande Gonçalves Dias, dei cui tentativi drammatici i contemporanei, tutti occupati ad applaudire le invenzioni del lirico indianista, quasi non si accorsero: e che i posteri additano invece come una delle «vette» della drammaturgia nazionale. E questo non per i giovanili *Patkull* e *Beatriz Cenci*, scritti intorno ai vent'anni a Coimbra (1843?) all'insegna di un romanticismo impetuoso e velleitario, né per l'ultimo *Boabdil* che formalmente si riallaccia ai primi due, rappresentando quasi un passo indietro nella maturazione stilistica dell'autore: ma per il terzo testo, quella *Leonor de Mendonça* dove un'azione «romantica» è condotta sul filo di un'eleganza e di un equilibrio assolutamente classici.

Parrà forse strano questo reiterare l'aggettivo «classico» a proposito di un autore così programmaticamente romantico come Gonçalves Dias. Ogni romantico è classico nella misura in cui è grande, in cui sa ritagliare con nitidezza nel tessuto offertogli dalla moda la propria individuale personalità poetica. In questo senso Gonçalves Dias è classico come è classico, al di là dell'Oceano, la sua contropartita portoghese, il visconte di Almeida Garrett. Anzi tutto la lingua: una lingua tersa e antica di «classico portoghese» per l'appunto, di una linea assai lontana da quella dei *Primeiros cantos* lirici in cui l'autore romantico si impegnerà a creare un nuovo strumento espressivo «nazionale». Poi i titoli, shakespeareiani, annunciatori di grandi caratteri: *Patkull*, il guerriero livone, eroe conquistador, della specie umana di un Wallenstein, destinato a finire sul patibolo degli svedesi dopo una tormentata vicenda pubblica (di Libertador romantico che l'intrigo cortigiano sacrificherà alla

ragion di stato) e privata (l'amore ambiguo di Namry); Boabdil, trucculenta ipostasi in stile brasiliano dell'Abencerage di Chateaubriand; Beatriz Cenci, non più stendhalianamente intenta a pararsi il decoroso sudario dell'espiazione, ma scossa da una vicenda di passioni in climax, con morti «in aperto» e pugnali sulla scena.

Al centro, Leonor de Mendonça, protagonista di quello che è senza dubbio il miglior dramma brasiliano dell'Ottocento, la cui vicenda è ambientata in una medievale Vila Viçosa portoghese dove Leonor è una specie di Desdemona sacrificata dal suo Orello non per amore, ma per orgoglio e punto d'onore. Ciò che interessa e conferisce modernità a questo dramma è peraltro la sua intenzione sociale, che si denuncia già nel prologo, dove il Gonçalves Dias *libertador* di schiavi indios e negri rivela una chiara coscienza del problema femminile in un paese che lui, brasiliano, sente schiavista anche in ciò che riguarda i rapporti coniugali:

È una fatalità di questo mondo che ho voluto descrivere, quella fatalità che non ha niente di Dio e tutto degli uomini, che è figlia delle circostanze e che viene tutta dalle nostre abitudini e dalla nostra civiltà; quella fatalità, infine, che fa sì che un uomo compia un tal delitto perché vive in quel dato tempo, in queste o in quelle circostanze.

Prologo alla *Leonor de Mendonça*, 1843.

## 12. Il teatro eclettico di Macedo.

Quanto a Joaquim Manuel de Macedo, come autore di teatro non raggiunge mai il livello del romanziere autore della *Moreninha*. Perché la *Moreninha*, opera della gioventù, aveva esaurito tutto ciò che un uomo come Macedo poteva offrire ai suoi contemporanei: lo stacco dal grande e nebuloso racconto romantico e l'elezione di personaggi quotidiani, non più chiusi in armature di finzione, ma borghesemente consanguinei del pubblico destinato ad applaudirli. Anche sulla scena. Nel teatro, il tentativo si poneva nella scia di un repertorio francese di gusto boulevardiero; non per nulla in quegli anni agiva a Rio un attore-regista come Emile Doux. Nell'elenco dei tentativi teatrali di Macedo c'è di tutto: dal primo polpettone femminista (*O Cego*, 1849) alle commedie smitzzatrici (*O Novo Otello*, 1860; *A Torre em concurso*, 1861; *Romance de uma velha*, 1970; *Cincinato-quebra-louça*, 1871) e alle farse (*Antonica da Silva*, 1880); dal dramma sacro (*O Sacrificio de Isaac*) all'opera pseudoplaulina (*O Fantasma branco*), che ripropone in forme rivitalizzate il personaggio del soldato fanfarone; dall'allegoria patriot-

tica (*Amor e patria*, 1859) fino al drammone indianista (*Cobé*, del 1852, rappresentato nel 1859).

Ma i testi più significativi restano proprio quelli più fragilmente legati al gusto del tempo, scritti sulla falsariga dei realisti francesi, da Dumas a Scribe, e tutti tesi a creare caratteri e a lanciare anatemi contro i mali della società (*O Primo da Califórnia*, 1855; *Luxo e vaidade*, 1860; *Lusabela*, 1862, ecc.). Fino a che Macedo, frustrato come autore drammatico, tenterà di strumentalizzare teatralmente lo strepitoso successo raggiunto a venticinque anni come romanziere: e ci darà la versione scenica della *Moreninha* componendo «ao gosto do público» la fresca vicenda della Moretina di Rio. Un successo di pubblico, ma nulla sul piano della creazione letteraria.

## 13. Gli esperimenti giovanili di Alencar.

Osserva Sábatò Magaldi che la storia del teatro brasiliano, se si eccettuino poche isole (Anchieta, Martins Pena, un certo Gonçalves Dias), pare tutta fatta, almeno fino a vent'anni or sono, dei testi minori di poeti, narratori, critici che in quella loro maggiore incarnazione hanno dato la miglior misura di sé. Parrebbe quindi inutile dedicare molte pagine a opere che, nell'ambito stesso della letteratura brasiliana, non reggono il paragone con le contemporanee riuscite in altri generi letterari.

Neppure il grande e duttile José de Alencar sembra sfuggire alla regola: anche se la sua incursione nei domini del teatro appare guidata da intenzioni meno «commerciali» di quelle che sorreggono l'eclettico repertorio di Macedo. Al teatro Alencar dedica, e non completamente, solo quattro anni della sua attività letteraria. Fra i ventotto e i trentadue anni (1857-61), propone alla scena una «rivista di costume» (*Rio de Janeiro: verso e reverso*, 1857), due commedie abolizioniste (*O Demônio familiar*, 1857; *Mãe*, 1861, rappresentata nel 1862), una versione «al brasiliano» della *Dame aux camélias* (*As Asas de um anjo*, 1860) con due appendici pre-naturalistiche, sempre sul tema dell'amore-colpa e dell'amore pagato (*O Crédito*, 1857; *A Expição*, rappresentata dal 1868, ma scritta molto prima), e infine un lavoro storico-drammatico (*O Jesuíta*, 1861, ma rappresentato solo nel 1875) accanto a esercizi minori (come il libretto d'opera, poi musicato da Elias Álvares Lobo, *A Noite de São Paulo*).



Sebbene quasi nessuno di questi lavori sembri poter reggere oggi la scena, aleggia in tutti quell'afflato romantico-epico che a livello narrativo produrrà testi come il *Guaraní*; ma anche quel gusto analiticamente precorritore del naturalismo che è proprio di un certo Alencar: la sua capacità di fissare in pochi gesti icastici ciò che è poi scolasticamente e prolissamente sviluppato nelle tirate dei personaggi. Da una parte (*Verso e reverso*) il negativo urbano e rivistaio delle selve epiche di *Iracema*; e dall'altra (*Mãe*) il gesto romantico del figlio della schiava negra che, con un'agnizione in scena, esemplifica nell'abbraccio alla madre nutrice un'interazione razziale di là da venire negli anni Sessanta dell'Ottocento. Tutta la problematica di Alencar emerge dai testi di teatro: come in quella controfigura brasiliana di Margherita Gautier, che l'Alencar liberatore di schiavi redime dalla prostituzione, ma che l'Alencar moralista condanna poi alla castità-redenzione; o in quel moleque - ragazzo negro del *Demônio familiar*, prima incarnazione di un personaggio destinato ad avere poi tanta fortuna nel moderno romanzo regionalista, e per il quale Alencar riconosce razionalmente l'eguaglianza dell'uomo rispetto all'uomo, liberando lo schiavo intrigante e degenerato, ma a cui poi passionalmente (e reazionalmente) rinfaccia l'inadeguatezza rispetto al dono della libertà:

Prendi: è la tua carta di libertà. Sarà da oggi in poi la tua punizione: perché i tuoi errori ricadranno solo su di te; perché la morale e la legge ti chiederanno conto severamente delle tue azioni. Libero, sentirai la necessità del lavoro onesto e apprezzerai i nobili sentimenti che oggi non comprendi...

*Demônio familiar*, 1857.

I due Brasili, lo schiavista e il libertario, si fronteggiano come sempre in un contrasto che non ha trovato fino a oggi soluzione. Una soluzione che lo stesso Alencar vagheggerà poi nell'utopia del suo *Jesuíta*: testo ambizioso come nessun altro, ambientato nella colonia del 1759 dove è lecito a un membro di quella Compagnia di Gesù che per prima ebbe «il sogno della separazione delle Colonie dall'America, quando cominciò a sentire che l'Europa le sfuggiva», confessare:

Questa regione ricca e feconda è ancor oggi un deserto; per farne un grande impero, come io l'ho sognato, era necessaria una popolazione. In che modo crearla? Gli uomini non spuntano come le piante; la riproduzione naturale richiede secoli. Mi ricordai allora che c'erano in Europa razze vagabonde che non sapevano più dove fissare le loro tende; mi ricordai pure che nel fondo delle foreste sopravvivevano resti di popoli selvaggi. Offrìi a quelli una patria; a questi civiltà con la religione. Daniel, il gitano, era l'anello di questa emigrazione che in dieci anni avrebbe dovuto portare al Brasile duecentomila

la zingari; Garcia, l'indio, era il rappresentante delle nazioni selvagge che solo attendevano un segno per dichiarare di nuovo la loro indipendenza. Ma questo non bastava; gli ebrei, famiglia immensa e proscritta, correvano qui per ripararsi dalla persecuzione dei cristiani; il Portogallo e la Spagna con la loro intolleranza, l'Inghilterra, col suo protestantesimo, la Francia col cattolicesimo, avrebbero spinto metà della popolazione in questa terra della libertà e della tolleranza, dove ogni religione avrebbe potuto innalzare il suo tempio, dove nessun uomo sarebbe stato straniero...

O *Jesuíta*, atto IV, scena X.

#### 14. Il teatro dei poeti.

L'impegno sociale, che è alla base di ogni sconfinamento di prosatori e poeti romantici e realisti brasiliani nei domini del teatro, suggerisce a Pinheiro Guimarães, poeta romantico, l'ennesima versione brasiliana della *Dame aux camélias*: *l'História de uma moçoica*, uno dei maggiori successi teatrali dell'epoca, a quanto si legge nelle cronache, ma che a noi non può interessare se non per il reiterato ed emblematico femminismo della trattazione.

Quanto a Casimiro de Abreu, il suo *Camões e o Jau*, rappresentato a Lisbona nel 1856, ha solo importanza biografica: scritto a diciassette anni, ci conferma la straordinaria precocità di questo romantico «morto giovane» delle lettere brasiliane. Più interessante, per l'impianto scenico (la contrapposizione in sogno del protagonista a uno sconosciuto che è poi il Satana byroniano), è forse il *Macário* di Alvares de Azevedo. Il tema della schiavitù si intreccia a quello della gerarchia razziale nel *Calabar* (1858) di Agrário de Meneses (1834-63), un testo nel quale la funzione di traditore-ribelle è affidata (stimolo culturale byroniano, ma anche esperienza localistica) al mulatto cui proprio l'«impurità» razziale conferisce emblematicamente ambiguità psicologica. Infine in *Sangue limpo* (1863) di Paulo Eiró (1836-71), nello scenario della São Paulo degli anni Venti, percossa dal grido di Ipiranga: «Indipendenza o morte!», si snoda l'amore difficile tra il nobile bianco e la giovanella mulatta.

L'unico testo importante prodotto da questi byroniani di provincia è comunque il *Gonzaga ou a Revolução de Minas* di Castro Alves (1867). Il «condor» Castro Alves scriveva teatro per amore (il desiderio di dare un personaggio a quella che sarà la grande attrice Eugênia da Câmara) e per reale impegno libertario. Ed ecco che da questo connubio nascono le due figure del dramma: Mari-

lia-Maria e Gonzaga; un Gonzaga protomartire dell'Indipendenza che Castro Alves, anticipando in lui i suoi stessi atteggiamenti di poeta-cospiratore con un processo di identificazione, promuove da arcade Inconfidente a organizzatore di una congiura che le cronache attribuiscono invece al patetico, ma molto meno letterario Tiradentes.

Le buone intenzioni, sola ricchezza del teatro brasiliano del secondo Ottocento, fanno sí che esso, se non altro, registri per noi i travagli e le aspirazioni di una società in divenire.

### 15. Il caso Sousândrade.

Fra la prima e la seconda generazione romantica, e cioè fra le due schiere dei melanconici-egocentrici al modo di Alvares de Azevedo o alla maniera di un nostalgico Casimiro de Abreu e dei vanti-condotto repubblicani e abolizionisti alla Castro Alves, si inserisce nelle lettere brasiliane un personaggio poetico assolutamente stravagante: Sousândrade o, se vogliamo, all'anagrafe, Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902).

Il caso Sousândrade è di esplosione recente. Il poeta, incompreso dai contemporanei, dimenticato dalla critica per più di un sessantennio dalla morte, è stato recuperato nel 1964 dalle nuove avanguardie e precisamente da quei concretisti di São Paulo che sanno alternare l'attività inventiva a quella critico-esegetica per proporci un nuovo paesaggio delle lettere patrie bonificato dei luoghi comuni accademici e movimentato dal riconoscimento di malvalutate individualità letterarie del passato.

Sousândrade (la costruzione sincretica del nuovo appellativo operata dallo stesso autore con i lacerti dei due vecchi e abusati cognomi tradizionali è già di per sé indicativa di una visione ironico-poetica del mondo) era nativo di Guimarães, nel Maranhão. Ma la sua formazione culturale doveva avvenire in Europa, a Parigi, che lo vede fra il 1853 e il 1857 insieme dottore in lettere alla Sorbona e studente alla locale scuola di ingegneria mineraria. E anche in seguito, dopo il rientro in patria e la pubblicazione a Rio del primo libro di poesie (*Harpas selvagens*, 1857), Sousândrade sarà sempre l'inquieto viandante del mondo poi esemplato nel *Guesa errante*, simbolo precolombiano dell'indio destinato a non trovar pace in un universo che lo ha condannato al vagare eterno e al sacrificio rituale.

Dal 1870, abbandonato dalla moglie, Sousândrade viaggia in fatti per le repubbliche del Centro e Sud America per poi fissarsi negli Stati Uniti dove usciranno (New York 1874) le sue *Obras poéticas*. La vecchiaia lo ritroverà in patria, insegnante di greco al liceo del Maranhão, partecipe della vita politica locale (era violentemente repubblicano, e quando sarà proclamata la repubblica nel 1889 manderà al neopresidente, il maresciallo Deodoro da Fonseca, il famoso telegramma: «Paus d'arco em flor» (il pau-d'arco o ipé, fiorisce a novembre e con i suoi fiori gialli e il fogliame verde compone quell'«auriverde pendão» che aveva esaltato Castro Alves). La morte lo sorprenderà povero e solitario fra contemporanei che non intendono il suo linguaggio. Questo destino del re-into egli l'aveva previsto fin dal 1877 quando, pubblicando a New York tre canti della sua opera più ambiziosa (*Guesa errante*: l'opera intera, peraltro incompiuta, in tredici canti, apparirà a Londra nel 1884), aveva annotato mestamente:

Ho sentito dire per ben due volte che il *Guesa errante* sarà letto fra cinquant'anni; me ne sono rattristato: la delusione di chi scrive cinquant'anni prima.

La puntuale, intelligente «revisione di Sousândrade» operata dai concretisti ha messo in evidenza i tratti modernisticamente proiettati verso il futuro di questa poesia. Dalla metafisica estenziale delle *Harpas selvagens* che sottendono tutta una cultura di romanticismo non più solo locale e byroniano, ma consapevole di filosofia tedesca oltre che di Hölderlin e di Novalis, si passa alla costruzione ambiziosa pur nel suo frammentarismo di opera aperta del *Guesa errante*. In questo lungo poema, la *Wandering* del Guesa-poeta è descritta in ogni sua tappa americana. Il primo canto muove dalle Ande, dove si celebra il culto al sole. Ma subito la conquista bianca degrada l'uomo del Nuovo Mondo. Ed ecco che nel secondo canto già assistiamo alla danza lubrica degli indios decadenti d'Amazzonia. Il Guesa scende nell'Amazzonia, ritorna al Maranhão dell'infanzia e qui fra le rovine della casa natale si definisce il suo destino poetico. Nel peregrinare che da questo momento è la sua sorte egli passa da un'Africa lussureggiante a un'Europa che è pur sempre il «grande amico mondo», all'Haiti di Bonaparte, al Messico di Montezuma e di Guatimozin: fino a che, nel decimo canto, approda a New York. E sulle rive dell'Hudson, nell'Inferno di Wall Street, egli acquista nozione della propria estraneità al giovane popolo nordamericano. Nell'epilogo il Gue-

sa malato ritornerà alla patria dove un metaforico arcobaleno chiuderà, senza concluderlo, il poema.

Tutti i motivi letterari e utopistici dell'americanesimo anticolonialista, veneratore del modello comunitario proposto dagli Incas (prefigurazione d'una repubblica che è nell'aria), conscio pe-raltro dell'insufficienza razziale dell'indio «corrotto», sono presenti in questo confuso, ma entusiasmante poema: in cui le sequenze sono accostate con assoluta libertà compositiva. E dove l'asse di endecasillabi sciolti di ortodossa fattura romantica, con la loro sintassi movimentata, le loro reticenze, le loro esclamazioni e invettive, cedono all'improvviso il passo a un episodio di straordinaria modernità poetica qual è l'*Inferno di Wall Street*. Libera sequenza di epigrammi dialogati, messinscena drammatico-satirica di una rappresentazione, di fronte agli occhi attoniti e non partecipanti del Guesa, del New York Stock Exchange. L'*Inferno di Wall Street* è plurilingue: il portoghese deformato dei negri alterna costantemente con l'americano degli agenti di cambio e poi con l'italiano, il latino, lo spagnolo, l'inglese, il francese messi in bocca alle straordinarie comparse - sant'Ignazio ed Epicuro, George Washington e Nabucodonosor - di queste Sodoma e Gomorra dell'oro. Nella barabanda di Wall Street, dove il Guesa si è rifiutato per sfuggire agli xeques, che sono i sacerdoti preposti al suo sacrificio rituale, ma insieme gli *chèques* bancari, si leva la voce dei deserti:

- Orfeo, Dante, Enea scesero  
agli Inferi, l'Inca salirà...
- Ogni speranza lasciate,  
che entrate...
- Swedenborg, c'è un mondo futuro?

(Gli xeques compaiono beffardi, mascherati da Railroad-managers, Stockjobbers, Pimbrokers, ecc. Con voce da imbonitori):

- Haulem, Erie, Central, Pennsylvania!!!
- Un milione! Cento milioni! Mille milioni!!!
- Young è Grant! Jackson,  
Atkinson!
- Vanderbilts, Jay Goulds, nani!

(La Voce, confusa nella tempesta):

- Fulron's Folly, Codezo's Forgery...
- Frode è il clamore della nazione!
- Non capiscono la poesia  
i Railroads,  
Wall-Street parallela di Chattam...

(I sensali continuano):

- Pignei i Brown Brothers! Bennett! Stewart!
- Rothschild e Astor il rosso!
- Giganti gli schiavi
- Se i garofani  
irradiano luce, se ha termine il dolore!...

(Norris, Attorney; Codezo, inventore; Young, Esq., manager; Atkinson, agente; Armstrong, agente; Rhodes, agente; P. Offman & Voldo, agenti, gaz-zara, miraggio, e il mezzo il Guesa):

- Due! Tre! cinquemila! se giocherete,  
Signore, arriverete a cinque milioni!
- Ha vinto! Ha! ha! haa!
- Urrà! ah...
- Sono spartiti... erano forse dei ladri?...

[...]

(«The Sun»):

Ora l'Unione è impero,  
dom Pedro è il nostro Imperatore:  
*Nominate him President,*  
*Resident...*  
Ami il popolo il suo Signore.

(Il Presidente Grant impassibile e i suoi ministri Babcock e Belknap leg-gono il «Sun» e ossequiano Dom Pedro):

- Le anime di «greenback» salutano  
il ventre d'oro Imperatore!
- Bully Emperor* non credente  
nella sua gente,  
tale il re, tale il regno, signore?

(Dom Pedro con impazienza al Generale Grant):

- Grant, com'è che al penitenziario  
vanno i vostri amici uno per uno?
- «*Forgeries, rîngs, wrong,*  
*Ina songs*»  
Sono venuto a cantare al circo Barnum!

(Dom Pedro ridendo e il Generale Grant sorridendo):

- Dai tempi di Christie, l'Inghilterra  
si misura con l'impero che ho ereditato.  
Regina-Imperatrice...!
- I Brasili  
vi faranno Imperatore-Re...

(Coro dei contenti, Timbiras, Tamoios, Colombi, ecc.; musica di Carlos Gomes al modo del Sandalo d'Empedocle):

- Alla molto poderosa e molto alta  
Maestà del Grande Signore,  
Regale = Semidio!  
San Matteo!  
Si prostrò l'Himavata, il Tabor!  
[...]

(Nel fragore di Gerico approda Hendrick Hudson; gli Indios vendono agli Olandesi l'isola di Manhattan infestata dagli spiriti):

- La Mezzaluna, la proda verso la Cina  
entra nel Tappan-Zee...  
*Hoogh mogbende Heeren...*  
E l'avete  
per *guilders* sessanta... Yea! Yea!

(Organo portatile magnetico; circolo di orsi che condanna alla pena capitale l'architetto della Farsalia; Odisseo fantasma tra le fiamme degli incendi d'Albione):

- Bear... Bear... è beri-beri, Bear... Bear...  
- Mammumma, mammumma, Mammone!  
- Bear... Bear... beri... Pegaso...  
Parnaso...  
- Mammumma, mammumma, Mammone...

E qui nell'apparente schizofrenia (prefuturista!) delle frasi nominali e delle esclamazioni, sono invece fittoissimi, a un orecchio conscio, i riferimenti a una precisa realtà contemporanea; dai nomi delle compagnie ferroviarie (Harlem, Erie, Conrail, Pennsylvania) monopolio dei Vanderbilt, a quello del falsario cubano Co-dezo, dei magnati americani dell'industria, delle società nativiste come la Tammany che dava alle strade il nome degli animali; e infine al balletto intorno alla patetica figura dell'imperatore, il Dom Pedro II che visita la Centennial Exposition di Filadelfia nel 1876 e che perfino gli americani vorrebbero come presidente. Il gran finale in onore del dio Mammone (con innesti di Mumma, l'orsa madre dell'*Atta Troll* di Heine) vede l'orso-speculatore-americano trionfare del Guesa e annientarlo.

Ogni processo stilistico, dalla crisi dei vocaboli alla creazione del neologismo plurilingue, dalla citazione dotta all'introduzione del plebeismo e colloquialismo più violenti, è messo al servizio di questo straordinario brano compositivo. Che pare un miracolo nella letteratura brasiliana degli anni Settanta, tanto sembra an-

nunciare piuttosto Joyce e Pound che non i futuri modernisti del paese. Ma che non lo è forse tanto a chi, oltre ai modelli estetici isolati per Sousândrade dai suoi riscopritori concretisti, voglia aggiungere anche un altro grande e forse decisivo paradigma: Walt Whitman. Non dimentichiamoci infatti che, poeta brasiliano d'origine, Sousândrade è poeta nordamericano di cultura. Il suo *Inferno di Wall Street*, miracolo di modernità e di antiveggenza poetica se visto unicamente in prospettiva locale, acquista per noi nuovo significato quando inserito in quella catena panico-demoniaca in cui si incastonano tutte le esplosioni di meraviglia dei «poeti a New York». Una catena che ha per noi nomi quali Walt Whitman, Ruben Darío, giù giù fino al García Lorca del *Poeta en Nueva York*.

#### Bibliografia.

#### Il romanticismo.

##### Studi in opere generali:

ROMERO, *História*, III, pp. 93-385; VI, pp. 11-307; VERÍSSIMO, *História*, capp. VII-XIV; CARVALHO, *Pequena história*, pp. 207-75; COUTINHO, II (tutto il volume è dedicato al romanticismo); CANDIÃO, *Formação*, II. Inoltre: Antônio Soares Amorim, *Clássicismo e romanticismo no Brasil*, São Paulo 1966; Temístocles Linhares, *História crítica do romance brasileiro*, I, Belo Horizonte - São Paulo 1987, e *Bois, História*, 3.ª ed., pp. 89-160; antologia a cura di Alexei Bueno, *Grandes poemas do Romancismo brasileiro*, Rio de Janeiro 1995.

##### Studi specifici:

Capistrano de Abreu, *A literatura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro 1875; Id., nei suoi *Ensaio e estudos*, Rio de Janeiro 1931, pp. 61-107; Cândido Mota Filho, *Introdução ao estudo do pensamento nacional. O romantismo*, Rio de Janeiro 1926; Paul Hazard, *De l'ancien au nouveau monde. Les origines du romantisme au Brésil*, in «Revue de littérature comparée», VII, n. 1 (gennaio-marzo) 1927; Haroldo Paranhos, *História do romantismo no Brasil*, 2 voll., São Paulo 1937-38; Jamil Almansur Haddad, *O romantismo brasileiro e as sociedades seculares do tempo*, São Paulo 1945; Id., *Romantismo e sociedade patriarcal*, in «Revista do Arquivo Municipal [São Paulo]», n. 119 (luglio-settembre 1948), pp. 51-65; Id., *Introdução ao romantismo brasileiro*, *ibid.*, n. 125 (1949), pp. 15-22; José Aderaldo Castelo, *A introdução do romantismo no Brasil*, São Paulo 1950; Péricles Eugênio da Silva Ramos, *O verso romântico*, São Paulo 1959; Brito Broca, *O que liam os românticos*, in «RDL», n. 13 (marzo 1959), pp. 163-72; Fausto Cunha, *O romantismo no Brasil*, Rio de Janeiro 1971; AA.VV., *O romantismo*, São Paulo 1978; Brito Broca, *Românticos, pre-românticos, ultra-românticos*, São Paulo - Brasília 1979, e, come studio fondamentale, AMORA, *Romantismo*.