

momento histórico em que a descolonização encerra o ciclo inaugurado pelos Descobrimientos⁶ e se abre um novo ciclo, que ela caracteriza como um tempo de convívio novo e recriador entre os homens de todas as nações, um tempo sem dominadores e sem dominados, um tempo sem vencedores nem vencidos (cfr. Andresen 1977). Em visita a Macau em 1977, Sophia vê esse novo ciclo já em marcha, considerando que aquele é já «o lugar onde se realiza cada dia esse convívio entre homens de diversas nações, diversos cultos e diversas culturas que é o projecto do nosso presente. Lugar de diálogo e convivência viva, onde as diferenças não significam separação, mas sim a múltipla possibilidade de criação humana» (Andresen 1977, [s.p.]).

**As Descobertas Portuguesas em Navegações
Significados Reais e Simbólicos**



As Descobertas Portuguesas em “Navegações”. Significados Reais e Simbólicos, imagem da minha autoria.

Na verdade, em sintonia com A.J. Toynbee⁷, Sophia⁸ vê nos Descobrimientos portugueses um marco na evolução do Homem e o espantoso feito de descobrir e ligar diferentes povos, terras e culturas, um feito levado a cabo por homens que saem de sua terra para ir ver a terra inteira (cfr. Andresen 1977), por «gente do estar duplo. Gente que tem uma pátria, mas vai a caminho» (Andresen 1980,

⁶ «Das consequências positivas do 25 de Abril, a mais importante é a descolonização. Porque os Descobrimientos, a aventura extraordinária dos Descobrimientos, cumpre-se na independência dos povos». (Andresen 1989b, 101); «Penso que não teria escrito o livro antes da independência das antigas colónias, porque a realidade do colonialismo encobria o descobrimento» (Andresen 1985, 3).

⁷ «These Iberian pioneers performed an unparalleled service for Western Christendom. They expanded the horizon; and thereby potentially the domain, of the society they represented until it came to embrace all the habitable lands and navigable seas of the globe» (Toynbee 1947, 125).

⁸ «Para mim o tema das Navegações não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar; aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento» (Andresen 2015, 752).

26), como é celebrado em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Esta é a opinião da autora sobre a epopeia de Camões, o poeta cuja vida e obra reflecte o povo português, como decorre da leitura do seu poema publicado em versão manuscrita em 1983, que tem por título o nome do poeta e diz: «de Camões direi que nos é pátria/ Este preciso sabor de exílio/ Que há muito nos conhece e há muito conhecemos» (Andresen 1983b, 110).

Dos Descobrimentos resultaram vantagens incalculáveis para a Humanidade, que a autora viu concretizadas em Macau em 1977, durante a viagem que inspirou este livro. Sophia contou várias vezes como a experiência do seu primeiro olhar sobre a Ásia, vista do avião, provocou o seu maravilhamento e a recordação dos navegadores que pela primeira vez chegaram àquelas paragens, bem como do deslumbramento que devem ter experimentado e de «quantos as terão amado perdidamente» (Andresen 1983b, 107).

Nessa experiência e «como invocação desse primeiro instante do descobrir e do meu próprio deslumbramento ‘aconteceram’ os primeiros poemas das *Navegações* – alguns escritos ainda a bordo do avião» (Andresen 1983b, 107). A autora afirmou mais tarde: «escrevi os primeiros poemas simultaneamente a partir da minha imaginação, desse primeiro olhar, e a partir do meu próprio maravilhamento» (Andresen 2015, 751).

Assim, primeiro olhar, maravilhamento, recordação e imaginação integram a experiência que dá origem ao livro, devendo salientar-se que as duas últimas estão intimamente ligadas, se considerarmos que, como afirma o neurocientista António Damásio, as nossas memórias passadas e futuras, que ele inclui no conceito de «experiência integrada» (Damásio 2017, 204), são material imprescindível para o processo imaginativo, e este, para ele, «consiste na recordação de imagens e sua manipulação subsequente» (Damásio 2010, 190).

Segundo esta ideia, a imaginação de Sophia estará naquele momento ancorada em várias memórias pessoais, literárias e históricas sobre o assunto em questão, mas também em memórias do futuro imaginado, memórias que, em conjunto, afectarão todo o processo de percepção e captação do real e da sua representação. Nesse entendimento, pela mesma imaginação, Sophia poderá construir mundos possíveis, ou até impossíveis, pois, como defende Eugen Fink, a imaginação «possède en totalité un monde possible» (Fink *apud* Westphal 2007, 212), e a autora anda em busca da construção das «cidades da equidade» (Andresen 2015, 611), ainda que saiba «que não serão a total equidade. Ficaremos sempre a meio caminho» (Andresen 1982, 4).

Nestas circunstâncias, também o olhar, que ocupa lugar de destaque na obra poética de Sophia⁹, e por maioria de razão em *Navegações*, está necessariamente afectado pela subjectividade da observadora, pois como afirmou Merleau-Ponty, «a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser» (Merleau-Ponty 2018, 68). Ora Sophia anda sempre à procura de «o olhar que busca a aparição do mundo, o surgir do mundo, o emergir do visível e da vi-

⁹ «De facto, tenho uma grande confiança no olhar» (Andresen 1985, 3).

são» (Andresen 2015, 813), mas se o visível é um dos aspectos mais destacados neste e noutros livros, aquele filósofo lembra que «o que é próprio do visível é ter uma dobragem de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência» (Merleau-Ponty 2018, 67), uma ideia que a autora ilustra bem em *Navegações*, ao descrever como «À luz do aparecer a madrugada / Iluminava o côncavo de ausentes / Velas a demandar estas paragens» (Andresen 2015, 725). Assim, de acordo com aquele filósofo, o acto de olhar provoca um encontro entre o sujeito e o objecto, onde «é impossível dizer que aqui acaba a natureza e começa o homem ou a expressão» (Merleau-Ponty 2018, 68). Dito de outra forma, no acto de olhar, «as coisas passam por dentro de nós, assim como nós passamos por dentro das coisas» (Merleau-Ponty 1984, 121), sendo que estas trazem coladas a si outras visões para além da nossa, porque «o objeto é visto [...] a partir de todos os tempos, assim como é visto de todas as partes» (Merleau-Ponty 1999, 106).

Em suma, aquele primeiro olhar de Sophia sobre o Vietnam, pelas recordações que mobiliza, realiza a ideia de Rossana Bonadei, quando esta diz que «le regard est intertextuel; il se construit dans le temps par divers processus de différenciation et d'assimilation et se rive aux nombreux textes à travers lesquels l'esprit et l'imagination ont épousé l'espace» (Bonadei *apud* Westphal 2007, 205). Com efeito, este primeiro contacto visual de Sophia com o Oriente corresponde àquilo que Eugen Fink chamou uma «archi-impression», ou seja, um processo em que «le présent se produit (*zeitigt sich*) dans une multiplicité de phases impressionnelles, et de telle sorte que celles-ci fondent par dépendance et réciprocité le tout du présent» (Fink *apud* Westphal 2000).

Neste sentido, em *Navegações*, a captação do espaço e a sua representação correspondem a um processo de desterritorialização (conceito de Deleuze e Guattari), funcionando como «une sortie du présent – mais aussi une sortie du lieu» (Westphal 2007, 205), onde, neste caso, se conjugam vários olhares, que poderão ser perceptíveis para o leitor naquilo que a autora afirmou ser «um intricado jogo de invocações e ecos mais ou menos explícitos» (Andresen 2015, 751) presentes na obra, alguns dos quais foram indicados pela própria em «Notas sobre *Navegações*» (Andresen 1983b).

De facto, este livro é, como não podia deixar de ser atendendo à sua temática, uma obra predominantemente intertextual, que convoca em primeira linha *Os Lusíadas*, de Camões, e *Mensagem*, de Fernando Pessoa. No entanto, a intertextualidade com estas e outras obras não obsta à apresentação de uma visão muito própria e original sobre o assunto tratado.

Na verdade, poder-se-á dizer que *Navegações* propõe um mundo possível, vindo no presente um momento inaugural, um re-começo, uma segunda origem, perspectivados a partir de um olhar orientado para o futuro, mas que é também sobre o passado e o presente, e por isso necessariamente intertextual, mas sem que esse facto impeça uma perspectiva nova e pessoal.

Em nosso entender, a originalidade dessa perspectiva decorre do projecto já enunciado e de uma visão particular que parte da experiência pessoal da relação inicial da autora com o Oceano, que a leva a colocar em primeiro plano a vivên-

cia das navegações como uma «epopeia do espanto», passando para segundo plano os factos e os objectivos históricos dos Descobrimentos.

Segundo a autora,

Esse espanto perante o mar, que é um espanto perante o mundo, espanto maravilhado e um pouco arcaico – o que está no sorriso da estátua arcaica – é o maravilhamento do homem diante do descobrir do mundo: é um maravilhamento que eu reconheci nas navegações portuguesas, que foram uma epopeia do espanto (Andresen 1990, 127).

A perspectiva geocrítica explica este espanto perante o mundo, dizendo que «l'espace flotte et s'ouvre sur l'étonnement», pois «il se *renouvelle* parce que, *stricto sensu*, il prête lieu au «déploiement de la question étonnante»» (Fink *apud* Westphal 2007, 212).

2.1. Da forma ao sentido: a relação forma-conteúdo

Dada a sua importância, começamos por analisar a estrutura do livro, o todo e as partes, a ordem, título e subtítulos, nomes e números.

Nos textos de Sophia é frequente a referência à «forma justa», sendo, aliás, o título de um poema (Andresen 2015, 710) e um valor em busca. O uso do adjectivo «justo», também muito frequente, é, no entanto, plurissignificativo, remetendo tanto para justiça como para justeza, correspondendo num caso a um valor moral e no outro aos valores de adequação, harmonia, proporção, equilíbrio, medida. O segundo caso materializa-se em nomes, números, ordem, concebidos como produtores de sentidos, que, conjuntamente com os significados das palavras, convergem sempre para o alcance da verdade.

No poema referido, a «forma justa» corresponde à «perfeição do universo», sendo intrínseca e consubstancial à verdade do poema, de acordo também com as ideias de Heidegger. Diz Sophia que «há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa» (Andresen 2015, 894). Por razões óbvias, o mesmo se aplica a um livro, criado como um todo orgânico. Esta ideia implica o par forma-conteúdo na produção de sentidos, já que uma e outro estão intimamente imbricados e se reclamam mutuamente.

Nestas circunstâncias, a estrutura externa e interna de *Navegações*, a sequencialidade, os elementos paratextuais e o uso de algumas técnicas narrativas produzem sentidos fundamentais do livro. Em nosso entender, esses sentidos são cruciais para construir uma interpretação global e para integrar o livro no projecto que acima enunciámos.

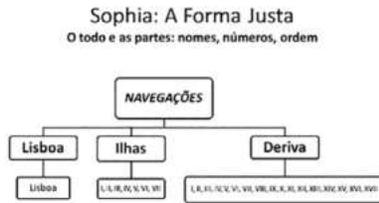
O livro é composto por 25 poemas, distribuídos por três partes, muito assimétricas. A primeira edição integra ainda 5 mapas da época dos Descobrimentos, distribuídos pelas segunda e terceira partes (cfr. Andresen 1983a).

No que respeita aos mapas, os quatro primeiros, que representam partes do globo, interagem com textos e o último, um mapa-mundo, com todo o livro, mas por si só e pela sua sequencialidade contam histórias e produzem vários sentidos, incluindo o olhar de quem os fez, na opinião da autora. Isto aponta para a frase

de Peter Turchi, completada por R. Tally: «To ask for a map is to say, “Tell me a story”» to which may be added, and vice versa» (Tally 2018, 6).

Relativamente às partes, a sua sequencialidade não é numerada, decorre apenas da sua distribuição no espaço do livro, facto que pode ser explorado a nível de significado. Já internamente, na segunda e terceira partes, os poemas aparecem identificados em numeração romana, o que aponta para a importância da sua ordem na parte e no todo.

A primeira parte, *Lisboa*, tem 1 poema; a segunda, *Ilhas*, tem 7; a terceira, *Deriva*, tem 17 (cfr. Figura 3).

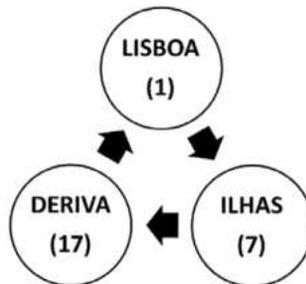


Sophia: *A Forma Justa*. *O todo e as partes: nomes, números, ordem*, imagem da minha autoria.

Assim, num primeiro olhar, e em termos quantitativos, poder-se-ia dizer que à terceira parte, *Deriva*, é atribuída uma importância superior, mas essa é uma expectativa que pode não se confirmar. No entanto, os números, esta divisão e esta ordem produzem sentidos não negligenciáveis no contexto do livro e do universo poético da autora, como pretendemos demonstrar.

A nosso ver, conjuntamente com uma estrutura linear portadora de valores simbólicos (como na figura 3), o livro apresenta uma estrutura circular que pode ser interpretada como proposta de um contínuo recomeço (cfr. Figura 4).

SOPHIA: A FORMA JUSTA
Navegações : Estrutura Circular



Sophia: *A Forma Justa*. «Navegações»: *Estrutura Circular*, imagem da minha autoria.

Em suma, todos estes elementos convocam uma interpretação e sugerem uma análise simbólica, partindo do princípio de que «les nombres, comme les noms, quand on les énonce, déplacent des forces qui établissent un courant, à la manière d'un ruisseau souterrain, invisible, mais présent» (Chevalier e Gheerbrant 1989, 678).

Na verdade, Sophia constantemente realça o poder e a função dos nomes, sendo os números menos directamente referidos. No entanto, estes estão necessariamente incluídos no conceito de «forma justa» e na harmonia que constantemente reclama, como faz no poema *Brasília* (Andresen 2015, 566), onde significativamente são mencionados o «número», «A essência universal das formas justas», e Pitágoras, o filósofo grego que afirmou que «tudo é número» e que este é o princípio de todas as coisas. Recorde-se que, como lembram Chevalier e Gheerbrant (1989, 678), aos números estão atribuídos múltiplos poderes e valores simbólicos, que alguns consideram superiores aos da palavra.

No caso deste livro, a associação dos nomes, dos números e da sequencialidade revela-se fundamental para a construção de uma interpretação que abranja a plurissignificação que ele condensa, e que os textos validam e completam. Integrar estes elementos na análise, permite concluir que as viagens históricas dos Descobridores funcionam também como alegoria (cfr. Figura 2). Para além disso, as potencialidades significativas destes elementos permitem ao leitor proceder a uma «desterritorialização» e a projectar mundos possíveis, que o livro aponta como alternativas ao mundo real do presente.

Os nossos esquemas das figuras 3 e 4 mostram todos os elementos da composição do livro, em estrutura linear e circular, sendo esta última já fruto de uma interpretação.

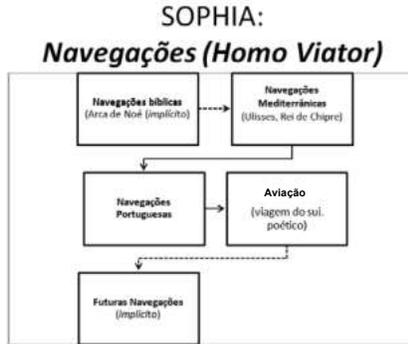
No que concerne os nomes, o título do livro e o das partes estão intimamente articulados pelos seus significados. *Navegações*, na sua forma plural, remete factualmente para a viagem do sujeito poético (barco e avião), para as viagens dos navegadores portugueses e para as navegações mediterrânicas. Estas últimas aparecem no início e no final do livro, formando um círculo e perfazendo uma viagem de circum-navegação (cfr. Figura 4). Porém, os valores simbólicos construídos pelo livro e pela restante obra da autora ou decorrentes da tradição cultural adicionam-se aos significados literais apresentados.

Em suma, o livro apresenta o Homem como um *Homo Viator* (conceito de Gabriel Marcel), em navegação/ evolução contínua (cfr. Figura 5).

Em termos de significado, a autora define *Navegação* num poema com este título, no mesmo sentido que lhe é atribuído no livro, no sentido de aparição, de descoberta.

Distância da distância derivada
 Aparição do mundo; a terra escorre
 Pelos olhos que a vêem revelada.
 E atrás um outro longe imenso morre (Andresen 2015, 153).

Contudo, os valores simbólicos vindos da tradição cultural são igualmente relevantes na análise do livro, nomeadamente os que vêm do cristianismo e



Sophia: “Navegações” (*Homo Viator*), imagem da minha autoria.

da Grécia. Dos vários significados de «navegação» indicados por Chevalier e Gheerbrant (1989, 661), interessam-nos especialmente o caso da Bíblia onde, com base no episódio da Arca da Aliança (*Gen.*, 6-9), a navegação é vista como meio de atingir a paz, o estado central, o nirvana; no caso das navegações gregas, a busca das ilhas ou do Tosão de Ouro representa a procura do centro espiritual primordial ou da imortalidade.

Estes valores simbólicos estão claramente associados à simbologia das ilhas, pois segundo os mesmos autores, «l’île, à laquelle on ne parvient qu’à l’issue d’une navigation ou d’un vol, est par excellence le symbole d’un centre spirituel primordial. [...] Elle représente un Centre primordial, sacré par définition» (Chevalier e Gheerbrant 1989, 519-20). Desenvolveremos este ponto mais à frente.

Também o título da terceira parte, *Deriva*, está articulado com o título do livro, pois, como indica uma das definições de dicionário, a palavra tem o sentido de «desvio de um navio ou dum avião por efeito de uma corrente ou do vento», e o significado da expressão *à deriva* reforça este mesmo sentido, sublinhando ‘ao sabor das correntes ou dos ventos’. A relação com o título *Lisboa* é mais subtil e será analisada posteriormente (cfr. *infra*, ponto 2.2).

Relativamente aos números, os valores simbólicos atribuídos àqueles que estão envolvidos na estrutura (1, 3, 5, 7 e 17) produzem efeitos relevantes na interpretação do livro. Quanto ao todo, destacam-se o 3 (partes) e o 5 (25 poemas = 5x5 e 5 mapas), estando o primeiro associado ao Céu e o segundo às hierogâmias (casamento entre o Céu e a Terra).

Quanto às partes, os significados de 1, 7 e 17 são muito importantes individualmente, mas também na sua ordem no livro e na combinação com os títulos das partes que representam.

O 1 é o Criador, a unidade primordial, o princípio; o 7 está associado à Criação na Bíblia (7 dias), é considerado o número da perfeição e representa a soma 3+4, o Céu e a Terra; 17 corresponde à razão 9/8, relativa à música, mas tem para nós a feliz coincidência de corresponder às datas do episódio bíblico do Dilúvio, pois as chuvas começaram no 17º dia do segundo mês e foi também no 17º dia

do sétimo mês que a arca de Noé encalhou sobre o Monte Ararat (*Gen.*, 7-8), quando as águas já estavam a baixar. Este episódio corresponde a uma segunda Criação, um re-começo, significado relevantíssimo no universo de Sophia, que se liga também ao valor simbólico das Ilhas.

Adicionalmente aos valores dos números, a posição ocupada por cada poema na estrutura global ou parcial pode ganhar sentidos ou funções especiais, permitindo, por exemplo, associações por contiguidade, por simetria ou assimetria, caso do primeiro e do último.

O último poema articula todos os elementos abordados ao longo do livro, mas reunindo-os na arte. Poeta, navegadores, navegações e errância, conjugam-se na arte manuelina, estilo directamente ligado aos Descobrimentos. A arte surge, assim, num lugar estratégico, ligada à positividade que a errância assume na mundividência que o livro promove, errância em que a autora «manuelinamente entrelaça» a sua «própria errância» (Andresen 1983b, 108). Este tema surge no livro introduzido subtilmente pelo poema anterior, sobre o Rei de Chipre, figura da Grécia antiga considerada criadora das artes e de várias invenções, que recusou participar na Guerra de Tróia e representa a errância das navegações mediterrânicas que precederam as portuguesas, como a própria autora afirmou (Andresen 1983b, 108). No entanto, o leitor atento teria já descoberto a função da arte no primeiro poema do livro.

2.2. Alguns temas e seu tratamento. *Lisboa*

Digo:

«Lisboa»

Quando atravesso – vinda do sul – o rio

E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse

Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna

Em seu longo luzir de azul e rio

Em seu corpo amontoado de colinas –

Vejo-a melhor porque a digo

Tudo se mostra melhor porque digo

Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência

Porque digo

Lisboa com seu nome de ser e de não-ser

Com seus meandros de espanto insónia e lata

E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro

Seu conivente sorrir de intriga e máscara

Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata

Lisboa oscilando como uma grande barca

Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência

Digo o nome da cidade

— Digo para ver

(Andresen 2015, 719).

Começamos por *Lisboa*, que é simultaneamente uma parte do livro constituída por 1 poema e um poema não numerado.

Do ponto de vista estrutural, esta parte e o referente espacial que lhe está associado, Lisboa, ganha toda a carga simbólica do número Um, como o Criador, a unidade primordial, o começo. Na sua contiguidade com as partes seguintes, o 1 realça o seu valor simbólico como número que dá causa à dualidade como multiplicidade e o regresso à unidade final. O facto de não haver numeração autoriza a interpretação de que não tem princípio nem fim, tal como Deus, o Criador. Neste sentido, Lisboa é apresentada como a Origem dos Descobrimientos, tarefa que continuará em marcha. Esta interpretação é reforçada pelo facto de haver um outro poema dedicado a Lisboa, poema XV da III parte (Andresen 2015, 747), podendo, por isso, ter sido o encerramento do livro, facto que não se verifica efectivamente. Na verdade, a Lisboa deste poema é já outra, é a cidade do presente, caracterizada pela negatividade de um «Tédio sem Tejo», é uma «Inversa navegação», uma «anti-pátria» hostil, que a autora disse corresponder às «diversas Reboleiras de Lisboa, atrozes e sem Tejo» (Andresen 2015, 750), ou seja, é a periferia que prolonga a cidade inicial, de forma descaracterizadora.

Por isso, a realidade «cinzenta» desta última Lisboa deverá ser ultrapassada e, tal como o livro que tem mais dois poemas que reintroduzem o tema das navegações, da errância e da arte, as navegações deverão continuar sob diversas formas, do mesmo modo que a viagem de avião do sujeito poético, vista como uma «navegação abstracta» (Andresen 2015, 724), ilustra a continuação das viagens dos navegadores de quinhentos.

Do ponto de vista do conteúdo deste primeiro poema, verificamos que ele reforça estas interpretações e acrescenta outros sentidos muito importantes, havendo alguns pontos que iremos realçar aqui, a saber, Lisboa como mito, o dizer projectante e Lisboa como 'uma grande barca'.

Relativamente ao primeiro ponto, constatamos que no poema a cidade é captada através da visão do sujeito poético que chega, vinda do sul (vv.1-3). Aparentemente sem importância, este facto é fundamental em termos simbólicos, já que:

1. o sujeito poético se assume ele próprio como navegador, tal como em *Ilhas II*, uma analogia com Ulisses da *Odisseia*, também ele navegador e narrador;
2. de forma muito subtil, a situação enunciada remete para o mito da fundação de Lisboa por Ulisses, exactamente vindo do Sul, durante a sua errância na viagem de regresso a casa, mito referido por Camões e Fernando Pessoa.

Em consequência, este processo de captação de imagem e a correlativa evocação e invocação do mito transforma Lisboa num achado proporcionado pela errância/ deriva, e simultaneamente liga-a às navegações gregas, estabelecendo uma ponte, que será retomada no penúltimo poema do livro, que tem como assunto o Rei de Chipre, ilustrativo das navegações mediterrânicas. Adicionalmente, este facto exemplifica por antecipação os achados e as criações dos marinheiros que a terceira parte reportará.

Assim, estruturalmente, este mito liga a primeira e a terceira partes, permitindo a formação de uma estrutura circular (cfr. Figura 4), que do ponto de vista

semântico e ideológico institui o carácter contínuo da navegação, tornando-a, assim, um traço característico da Humanidade, que, deste ponto de vista, continua em Evolução, de acordo também com a doutrina de Teilhard de Chardin, cientista referido por Sophia (Andresen 2015, 894).

Neste sentido, o passado e o presente são apenas momentos de um devir da História da Humanidade, que prenunciam o futuro, ilustrado no livro pela viagem de avião do sujeito poético, que sucedeu às navegações marítimas. Por outro lado, também a História confirma esta tese, pois no presente da enunciação do livro, o Homem já tinha «navegado» para a Lua e hoje, como sabemos, todos navegamos num espaço virtual.

Assim, Lisboa é simultaneamente ponto de chegada e ponto de partida, sendo que o poema e o livro colocam a chegada em primeiro lugar, estabelecendo um círculo e activando todos os valores simbólicos desta forma geométrica. Para além disso, o significado do retorno à Unidade é também activado.

Esta abertura alerta para o valor e a função do mito ao longo do livro e desenvolve o significado do verso de Pessoa «o mito é o nada que é tudo», do poema *Ulisses*, de *Mensagem*, trazendo à memória a ideia de Heidegger, quando ele diz que «myth means the telling word» (Heidegger 1968, pos. 370-377).

O segundo ponto que queremos abordar neste poema é o facto de o «dizer» preceder o «ver» (*Digo para ver*), sendo, por isso, um «dizer projectante» (*Ansagen*), tornando o poeta de alguma forma criador do real, atribuindo-se, assim, à Linguagem Poética uma dimensão performativa, tal como teorizado por Heidegger e reivindicado e praticado por Sophia.

Assim, ritualmente, o sujeito poético recria a fundação de Lisboa por Ulisses e assume o papel de Deus na criação do Universo, que criou e fez aparecer o Real através da palavra, produzindo epifanias (*Gén.*, 1.3).

Desta forma, em *Navegações*, o acto de «nomear» (cfr. vv. 1-2, 4, 19-20) produz efeitos imediatos sobre o real (cfr. Rocha, 1994), fundando-o por desvelamento. Esta prática corresponde à ideia de Heidegger que, baseando-se nos gregos, considera que «“to call” means to set in motion, to get something underway» (Heidegger 1968, pos. 1703-1711), conferindo-se, assim, à Linguagem uma função essencial na criação do Real, através do seu poder de desvelamento das coisas e dos seres, *aletheia*, incluindo o desvelamento do Ser.

Na linha de Heidegger, Sophia parece acreditar que «language is the house of Being. In its home man dwells. Those who think and those who create with words are the guardians of this home» (Heidegger 1993, 217), porque «a Poesia é a fábula da desocultação do ente» (Heidegger 2008, 59) e «A essência da poesia é a instauração da verdade» (Heidegger 2008, 60).

Neste sentido, a acção do Poeta é similar à do descobridor que irá proceder à desocultação do real, à sua nomeação e, posteriormente, ao seu mapeamento, sendo, por isso, igualmente criadores de mundos, pois os navegadores «Iam de cabo em cabo nomeando / Baías promontórios enseadas: [...] E as coisas [...] / Uma por uma ao seu nome respondiam / Como sendo criadas» (Andresen 2015, 500).

O terceiro ponto que queremos realçar neste poema deriva também da localização e posição do sujeito poético na sua captação da cidade (focalização). Captada do Sul, Lisboa aparece no poema como uma barca oscilante nas águas do estuário do Tejo, bem próximo da sua foz no mar Oceano, portanto, pronta a flutuar para o Atlântico, como a Arca de Noé navegou nas águas do Dilúvio. Diz o poema: «Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata / Lisboa oscilando como uma grande barca».

Esta visão parece figurar os ventos da Geografia e da História a empurrar Lisboa para realizar os feitos dos Descobrimentos, da mesma forma que empurraram Ulisses para a sua fundação e originaram a sua partida. Esta imagem traz à memória o título *Lisbona fugge dalle acque*, atribuído por Gianfranco Dioguardi ao seu artigo sobre Lisboa publicado em *Il Corriere della Sera*, de 24/01/1992, e seguramente lembrará aos leitores o Padrão dos Descobrimentos, monumento erigido numa forma temporária em 1940 e reconstruído na sua forma definitiva em 1960, para comemorar os 500 anos da morte do Infante Dom Henrique, o grande impulsionador dos Descobrimentos.

Assim, a localização e a configuração geográfica de Lisboa traçam-lhe o destino, porque, como escreveu Bertrand Westphal, ela é «le pivot d'un rêve. Lisbonne est ailleurs» (Westphal 2006, 19). Há, pois, uma espécie de fatalismo geográfico que a torna móvel e a empurra para o Oceano, pois, diz Westphal, «dès que le regard se porte vers l'ouest, Lisbonne devient le commencement d'une dérive océanique qui en fait le départ de toute navigation réelle ou imaginaire en direction des Amériques et de l'Afrique» (Westphal 2006, 17). Também Sophia sente este efeito do lugar, como mostra o seu poema *Tejo* (Andresen 2015, 853).

Virada para a distância atlântica, Lisboa é uma cidade «flutuante», um barco, escreveu José Cardoso Pires, o que faz dela um espaço de «constante déterritorialisation» (Westphal 2006, 16), apelando ao imaginário e ao infinito. Neste lugar, e talvez só neste lugar, os marinheiros sentiram «essa antiga atracção do oceano» (Martins 1987, 9), foram hipnotizados «pela infinita vastidão azul» (Martins 1987, 9), e arrebatados pelo «murmúrio das sereias do mar, cantando na vaga espumosa que se parte contra as rocas da Arrábida e de Sintra, dançando na areia loura ao sopro do vento...» (Martins 1987, 9).

Neste sentido, a localização geográfica de Lisboa, pela sua exposição ao Longe, convoca a questão do Horizonte, não apenas como linha, mas sobretudo como estrutura, o horizonte que desafia, que atrai e repele, que «est la présence de l'ailleurs, la mise en scène de sa possibilité et en même temps de son exclusion» (Westphal 2011, pos. 1484).

Em suma, assim configurada, como «un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer» (Foucault 1984), Lisboa assume o valor de uma heterotopia no sentido de Michel Foucault, que vê no navio a maior reserva de imaginação desde o século XVI, razão pela qual «le navire, c'est l'hétérotopie par excellence» (Foucault 1984, [s.p.]).

2.3. *Ihas. Deriva*

A segunda e terceira partes do livro tratam directa e explicitamente das navegações mediterrânicas, das viagens do sujeito poético e dos descobridores. No entanto, do ponto de vista simbólico, autorizam a construção de vários significados, como veremos.

A segunda parte, *Ilhas*, começa com o relato e a descrição da viagem de avião do sujeito poético ao Oriente e fecha com um poema sobre a morte de D. Sebastião, acontecimento histórico que marca o final dos Descobrimentos, facto que o sujeito poético lamenta. A nosso ver, este lamento significa simbolicamente que este processo exploratório não pode parar, ideia confirmada pela continuação do livro.

Quanto ao conceito *Ilhas*, ele é para a própria autora simultaneamente real e metafórico. Ele corresponde a ilhas reais, mas representa também a «ideia de descobrimento» (Andresen 2012) e os «momentos e lugares que foram como ilhas no meio da confusão» (Andresen 1989a, 56R).

Em qualquer destes casos, o valor atribuído às ilhas é claramente positivo, podendo ser associado à crença da autora na existência de 'paraísos' temporários, que já referimos. Porém, como já mencionado, a mitologia, a simbologia, e o imaginário das ilhas tem uma grande tradição, como referem Chevalier e Gheerbrant (1989, 519-20), e não é por acaso que elas surgem também em *Os Lusíadas* (Ilha dos Amores) e *Mensagem* (Ilhas Afortunadas), com uma função de prémio e recompensa.

Entretanto, um texto interessantíssimo de Gilles Deleuze, intitulado *L'Île Déserte*, faz uma preciosa análise sobre o fenómeno das Ilhas, na sua relação com o Homem e o Cosmos, apresentando múltiplos aspectos que se aplicam ao universo poético de Sophia e em particular a *Navegações*. Destacamos apenas alguns deles, que nos parecem pertinentes para a interpretação deste livro.

Para este pensador, *L'Île Déserte* é «un modèle, un prototype de l'âme collective (Deleuze 2002, 16), porque, realça ele, «l'île, c'est aussi l'origine, l'origine radicale et absolue» (Deleuze 2002, 12), não a primeira mas a segunda origem, porque a ilha não é «la création elle-même mais la re-création, non pas le commencement mais le re-commencement. Elle est l'origine, mais l'origine seconde. A partir d'elle tout recommence» (Deleuze 2002, 16). Segundo o autor, esta função de segunda origem «donne tout son sens à l'île déserte, survivance de l'île sainte dans un monde qui tarde à recommencer» (Deleuze 2002, 17). Este recomeço está previsto desde o início, pois, diz o autor, «il n'y a pas une seconde naissance parce qu'il y a eu une catastrophe, mais l'inverse, il y a une catastrophe après l'origine parce qu'il doit y avoir, dès l'origine, une seconde naissance» (Deleuze 2002, 16).

Como já dissemos, esta interpretação de Deleuze parece adaptar-se com perfeição ao projecto de Sophia, e em particular ao caso de *Navegações*, cujo sujeito poético confessa abertamente o seu fascínio pelas ilhas, no poema XVI da III parte, quando diz «Clareza das ilhas / Que tanto busquei» (Andresen 2015, 748).

Por outro lado, esta visão de Deleuze legitima e reforça a nossa interpretação feita a partir dos números 7 e 17, lendo o primeiro como a «criação» original e o segundo como «re-criação», de acordo com o mito bíblico do Génesis, uma interpretação sustentada por vários dados explícitos nos textos do livro. Curiosamente, também Deleuze liga a ideia da segunda origem ao mito do Dilúvio e à mitologia das ilhas, dizendo que

Il est bien connu comme mythe du déluge. L'arche s'arrête au seul endroit de la terre qui n'est pas submergé, lieu circulaire et sacré d'où le monde recommence. [...] Voilà la première création prise dans une récréation, celle-ci concentrée dans une terre sainte au milieu de l'océan. Seconde origine du monde plus importante que la première, c'est l'île sainte (Deleuze 2002, 17).

Em *Navegações*, as ilhas surgem como busca e sonho do sujeito poético e como realidade observada, percepcionada pelo mesmo e pelos navegadores. Estabelecendo um paralelo com a análise de Deleuze, diríamos que este sonho corresponde já a uma situação de ruptura e a um desejo de recomeço do sujeito, o que é, aliás, continuamente afirmado na poesia de Sophia. Diz Deleuze que «rêver des îles, [...], c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence» (Deleuze 2002, 12).

Literalmente, no livro, as ilhas são captadas pelo sujeito poético (*Ilhas I*), e num segundo momento, pelos navegadores (*Ilhas IV*). Em ambos os casos, surgem como aparição, epifania, que extasia e espanta o observador. Para além da presença e do significado das ilhas, o conteúdo da segunda e terceira partes abrange vários aspectos, de que iremos destacar alguns pontos.

No que respeita aos feitos dos navegadores, em *Ilhas* o sujeito poético celebra a coragem, a ousadia, a aventura, a busca da verdade e da «inteireza do possível» (*Ilhas II*) por aqueles que realizaram as descobertas, enfrentando o desconhecido e o «inavegável» (*Ilhas VI*). Ao mesmo tempo, é indicado o prémio recebido, concretizado no encontro com a verdade e a totalidade, e na percepção de que o verdadeiro excede o desejado, o sonhado e o imaginado (*Ilhas IV, V, VI*). Além disso, Sophia destaca o surgimento avassalador de um Real totalmente novo, caracterizado pelo excesso, como diz Nava (Nava 2004, 174), e que produz um efeito de rendição e espanto aos olhos dos contempladores. Este real surge em *Navegações* como aparição, como epifania, e assume as marcas que Deleuze e Guattari atribuem ao meio geográfico: a materialidade, a multiplicidade, a emergência e as interações entre humano e não-humano (cfr. Labussièrre 2014, 71-73).

A imponência avassaladora desse real, visível na recorrência anafórica do verbo «ver», nas expressões «a veemência do visível» (Andresen 2015, 727) e «o brilho do visível frente a frente» (Andresen 2015, 728), exprime-se também através do reforço anafórico dos deícticos de lugar «aqui» e «ali» (*Ilhas IV, V, VI*), conjugados com os deícticos ou pronomes pessoais que indiciam a co-presença do Homem e do espaço, numa situação de frente a frente. Efectivamente, para Sophia, a experiência das Descobertas «foi a aventura do olhar,

da entrega ao visível, do homem» (Andresen 1986, 65), vivida com espanto e deslumbramento.

Referindo-se a este assunto, Westphal diz que «le découvreur ne relatait qu'imparfaitement la portée de son émerveillement. En revanche, [...] il n'allait pas tarder à inclure sa découverte dans les rhombes ou les rectangles d'une carte. Entre ces deux moments, il éprouvait le frisson de l'espace; il se laissait pénétrer par la nouveauté; il était en suspens dans quelque chose qui n'avait pas encore pu être transformé en un lieu que l'on contrôle» (Westphal 2011, pos. 2436).

Na época dos Descobrimentos, este espanto do olhar perante o novo estendeu-se à Europa, que, no regresso dos navegadores, recebeu «as suas descrições, pedras, frutos, animais e homens» (Brito 1983, 64) e, bem entendido, os mapas, aqueles mapas onde, segundo Sophia, «ainda é visível o espanto do olhar inicial» (Andresen 2015, 751), alguns dos quais integram a primeira edição de *Navegações*.

Esta emergência do real em toda a sua força e a respectiva apreensão pelos humanos, na perspectiva do sujeito poético, abole «memória e tempo» (Andresen 2015, 723) e instaura, assim, o tempo absoluto, a eternidade.

O verso «Navegavam sem o mapa que faziam» (Andresen 2015, 728) mostra o legado para a humanidade, uma ideia que será retomada e reforçada na terceira parte, no poema *XIV*, que sugere a herança deixada à humanidade pelos Descobrimentos, facto irreversível que continuará o seu caminho mesmo sem aqueles que o iniciaram.

A terceira parte do livro elege a *Deriva* como assunto e as consequências que dela resultam, especificando aspectos e eventos, valorizando os encontros inesperados trazidos pelo acaso, oferecidos pela errância, como o título indica. Esta parte apresenta um jogo de oposições que ocorre entre poemas, mas também dentro do próprio poema, visível no uso frequente de conjunções adversativas e na aproximação de dados ou aspectos contrastantes. Essas oposições incluem: os objetivos estabelecidos e os alcançados (*II, VIII*); sucessos e fracassos (*III, IV*); a seleção do sujeito poético e a de outros repórteres (*VI, VII*); experiências positivas e negativas (*IX, XII, XIII*). Os três últimos poemas correspondem ao encerramento estrutural do livro e afirmam ou reafirmam alguns valores relativos à arte, à paz e à deriva, perspectivados como intrínsecos à condição humana.

Em relação aos objetivos das descobertas, o livro aponta aqueles que historicamente são considerados, económicos e religiosos (*II, VIII*), mas o sujeito poético destaca como o espanto causado pelo Real se tornou o guia que conduziu os descobridores: «Era a rota do oiro / Porém [...] / O espanto nos guiava» (Andresen 2015, 734).

Um dos pontos mais importantes desta parte é o encontro com o Outro, a maneira como ocorreu e a avaliação que é feita. O poema *VIII* faz uma súmula deste encontro com o Outro, tanto humano como não humano, recolhendo os aspectos apresentados mais individualmente noutros poemas. Na verdade, nestas duas partes, sujeito poético e navegadores são confrontados com uma si-

tuação *beyond* e *in between*, que os coloca entre duas culturas e face à alteridade, uma situação em que

These “in-between” spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation in the act of defining the idea of society itself (Bhabha *apud* Soja, 2016, 143).

A alteridade encontrada envolve pessoas, natureza, sociedade, religião, arte, língua e cultura (poema VIII) e provoca reações de visitantes e visitados.

Diante do Outro humano, o sujeito poético aponta as diferenças, mas ela destaca principalmente a maneira como essas diferenças não impediram a compreensão e o contacto pacíficos e, acima de tudo, a proximidade desse Outro com o primeiro homem bíblico, como a associação com «a primitiva manhã da criação» (Andresen 2015, 739) confirma, aspecto que se enquadra no projecto da autora. Significativamente, esses homens estão «nus» (V, VI, VII, VIII) e mantêm «ainda cor de barro» (Andresen 2015, 739), o que aponta para o homem original criado por Deus no Génesis, o homem criado a partir do barro, portanto profundamente conectado com a Terra e o Céu, como pode ser visto no poema VI, logo, em perfeita harmonia com os elementos, em linha com outros textos da autora¹⁰.

Essa visão do Outro coincide com a que Deleuze traça dos habitantes das ilhas desertas (habitadas) que foram encontradas pelos antigos exploradores («l’homme qui se précède lui-même, un prototype» (Deleuze 2002, 13), e enfatiza as características intrínsecas que tornam as ilhas espaços de recomeço.

É, portanto, a consciência da perda de valores originais pelo homem ocidental, que contém implícita «une certaine critique de la modernité, qui invite à interroger les structures de notre langage, notre conception du corps ou encore notre conception du temps et du progrès» (Labussière 2014, 74), uma ideia que é uma constante na vida e na obra da autora, como testemunha uma entrevista radiofónica de 1974, onde Sophia considera que a poesia africana preservava valores essenciais do homem, que no Ocidente já tinham sido perdidos. O poema *O Primeiro Homem* (Andresen 2015, 164) sintetiza as características deste modelo humano.

Neste sentido, a visão de Sophia sobre as terras descobertas, corresponde à ideia de E. Saïd, quando este diz que:

The Orient therefore alternated in the mind’s geography between being an Old World to which one returned, as to Eden or Paradise, there to set up a new version of the old, and being a wholly new place to which one came as Columbus came to America, in order to set up a New World. [...] Certainly neither of these Orients was purely one thing or the other (Saïd 1979, 58).

Assim, na visão de Sophia, as terras descobertas ou encontradas são vividas como utopias ou funcionam como heterotopias, no sentido de Foucault. Elas colocam o homem ocidental numa situação *in-between*, e devolvem-lhe, através

¹⁰ Cfr. *O primeiro Homem* (Andresen 2015, 164) e *Descobrimto* (Andresen 2015, 563).

da imagem do Outro, a sua própria imagem, já degradada, no entender da autora. Simultaneamente, ela mostra-lhe os caminhos a percorrer e esses são caminhos de regresso à origem.

Em suma, as viagens dos descobridores são o encontro com o Outro, o diferente, mas elas são também o reencontro com o Eu original e um regresso às Origens, ou seja, um reencontro com os tempos primordiais, o Paraíso Perdido, são por isso uma viagem iniciática, que aponta para a descoberta do Ser.

3. O Encontro do Ser

A nosso ver, esses encontros também representam metaforicamente a busca e a descoberta do Ser, nos termos de Heidegger.

De facto, é sugerido pelo título *Deriva*, mas também pela valorização da errância, como forma de acesso à revelação do que está oculto, *aletheia*, ou seja, a descoberta da verdade do Ser. Nesta perspectiva, a errância é positiva, porque está ligada ao mistério e à abertura do *Dasein*, portanto representa para o homem a possibilidade de aceder ao Ser, de obter acesso ao caminho certo e de não se desviar¹¹.

Além disso, para Heidegger, a desocultação do ser ocorre de maneira privilegiada através da arte, especialmente da palavra poética. Errância, Poesia e Arte cruzam-se no último poema de *Navegações*, um lugar estratégico para sintetizar e reafirmar toda a mensagem do livro.

Em suma, resulta da interpretação de *Navegações* que a deriva em que o homem está envolvido na busca do Ser é homóloga da errância dos navegadores e, ao mesmo tempo, da deriva da Humanidade no seu curso através da História, ou da errância do sujeito poético em busca do poema no meio do caos (cfr. Figura 2). Qualquer uma delas pode e deve produzir resultados positivos, como testemunhado pelas descobertas dos séculos XV e XVI, a partir da perspectiva desenvolvida por Sophia em *Navegações*. Assim, este livro propõe uma interpretação do passado e do presente e uma Utopia do Futuro.

Riferimenti bibliografici

- Almeida, C. N. de. 2014. “O Feito, a Gesta e o Olhar: o Oriente nas Navegações de Sophia de Mello Breyner Andresen.” *Elyra* 4: 57-78.
- Andresen, S. de M. B. 1967. “Hölderlin ou o lugar do poeta.” *Jornal do Comércio*, Lisboa, 30-31/12/1967.
- Andresen, S. de M. B. 1974. “Entrevista à Emissora Nacional.” <https://www.youtube.com/watch?v=e5JU6e44Iw8&t=343s> (6/19).
- Andresen, S. de M. B. 1977. “Discurso em Macau.” <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2019/03/15/macau-simboliza-o-desejo-de-descobrir-e-percorrer-o-mundo-ate-suas-ultimas-distancias/> (9/19).

¹¹ «The errancy in which any given segment of historical humanity must proceed for its course to be errant is essentially connected with the openness of Dasein» (Heidegger 1993, 134).

- Andresen, S. de M. B. 1980. “Luís de Camões – Ensombramentos e Descobrimentos.” *Cadernos de Literatura*, 5: 22-9.
- Andresen, S. de M. B. 1982. “Entrevista a Armanda Passos.” *Jornal de Letras* 16-2: 2-5.
- Andresen, S. de M. B. 1983a. *Navegações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Andresen, S. de M. B. 1983b. “Notas sobre Navegações.” mais 2 poemas inéditos, *Prelo* 1: 107-10.
- Andresen, S. de M. B. 1985. “Entrevista a M. S. Pereira.” *Jornal de Letras* 5-2: 2-3.
- Andresen, S. de M. B. 1986. “Entrevista a E. P. Coelho.” *ICALP. Revista* 6, Agosto/Dezembro: 60-77.
- Andresen, S. de M. B. 1989a. “Entrevista a António Guerreiro.” *Expresso* 15-7: 54R-57R.
- Andresen, S. de M. B. 1989b. “Entrevista a Lúcia Sigalh.” *Vida Mundial*: 98-103.
- Andresen, S. de M. B. 1990. “Entrevista a Virgílio de Lemos.” *Oceanos* 4, Julho: 127-30.
- Andresen, S. de M. B. 1991. “Entrevista a José Carlos de Vasconcelos.” *Jornal de Letras* 25-6: 8-13.
- Andresen, S. de M. B. 2012. “Entrevista incluída em «Navegações».” RTP, *Grandes Livros* Episódio 12.
- Andresen, S. de M. B. 2015. *Obra Poética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bíblia Sagrada*. 1993. Lisboa: Edições Paulus.
- Brito, J.P. 1983. “Mudança na Etnologia (Questão do Olhar).” *Prelo* 1: 63-72.
- Ceia, C. 1996. *Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega.
- Ceia, C. 2003. *O Estranho Caminho de Delfos: Uma Leitura da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega.
- Chevalier, J., e A. Gheerbrant. 1989. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont.
- Coelho, E.P. 1980. “Sophia, a lírica e a lógica.” *Colóquio-Letras* 57: 20-33.
- Collot, M. 2011. *La Pensée-Paysage*. Arles: Actes-Sud.
- Damásio, A. 2010. *O Livro da Consciência*. Lisboa: Temas & Debates/ Círculo de Leitores.
- Damásio, A. 2017. *A Estranha Ordem das Coisas*. Lisboa: Temas & Debates/ Círculo de Leitores.
- Deleuze, G. 2002. *L’Île Déserte*. Paris: Éditions de Minuit.
- Foucault, M. 1984. “Des espaces autres.” *Architecture, Mouvement, Continuité* 5: octobre 46-49 [https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/\(9/19\)](https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/(9/19)).
- Guerreiro, E. 2013. “Uma perspectiva bucólica da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen.” *Veredas* 20: 55-72 <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/34573> (6/19).
- Heidegger, M. 1968. *What Is Called Thinking*. New York: Harper & Row Publishers.
- Heidegger, M. 1993. *Basic Writings*. New York: Harper Collins Publishers.
- Heidegger, M. 2008. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Hühn, P., e R. Sommer. 2012. “Narration in Poetry and Drama.” In *The living handbook of narratology*, eds. P. Hühn, et al. Hamburg: Hamburg University <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> (7/19).
- Labussissière, O. 2014. “Littératures de l’Insularité. Une interrogation sur la portée du mythe en géographie.” In *L’Imaginaire Géographique. Entre Géographie, Langue et Littérature*, dir. L. Dupuy L., e J.-Y. Puyo, 57-73. Pau: Presses de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour.
- Langrouva, H. 2002. “Mar-Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: Poética do espaço e da viagem – I e II.” *Revista Brotéria* 154/155 <http://www.triplov.com/sophia/helena.html> (6/19).

- Lefèbvre, H. 2000. *La Production de l'Espace*. Paris: Ed. Anthropos.
- Lukács, G. 1971. *The Theory of the Novel*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Malheiro, H. 2008. *O Enigma de Sophia: Da Sombra à Claridade*. Lisboa: Oficina do Livro.
- Martins, O. 1987. *Portugal nos Mares*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Merleau-Ponty, M. 1984. *O Visível e o Invisível*. S. Paulo: Editora Perspectiva.
- Merleau-Ponty, M. 1999. *Fenomenologia da Percepção*. S. Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. 2018. *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Nova Veja.
- Nava, L.M. 2004. "As Navegações de Sophia." In *Ensaaios Reunidos*, 74-8. Lisboa: Assírio & Alvim.
- "Navegações 2012." RTP, *Grandes Livros*, Episódio 12 <https://www.youtube.com/watch?v=xVIO7qytTOA> (8/19).
- Rocha, C. 1994. "Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia." *Colóquio-Letras* 132/ 133:165-82.
- Saïd, E.W. 1979. *Orientalism*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Soja, E.W. 2016. *Thirdspace*. Malden: Blackwell Publishing.
- Tally, Jr. R.T. 2018. *Topophrenia*. Indiana University Press.
- Teilhard de Chardin, P. 1970. *O Fenómeno Humano*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- Toynbee, J.A. 1947. *A Study of History*. Abridgment, volumes I-VI, by D. C. Somerwell, New York: Oxford University Press.
- Westphal, B. 2000. "Pour une approche géocritique des textes." In *La Géocritique mode d'emploi*. 9-40. Limoges: PULIM <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> (6/19).
- Westphal, B. 2006. "Pourquoi une Géocritique de Lisbonne." In *Lisbonne. Géocritique d'une Ville*, org. A. Montandon, Clermont-Ferrant: Presses Universitaires Blaise-Pascal.
- Westphal, B. 2007. *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*. Paris: Editions de Minuit.
- Westphal, B. 2011. *Le Monde Plausible. Espace, Lieu, Carte*. Paris: Éditions de Minuit.

Migrazione alla ricerca di un'identità in *La stagione della migrazione al nord* di al-Ṭayyib Ṣāliḥ

Paolo La Spisa

1. Introduzione

Nell'immaginario europeo di matrice romantica, l'Oriente ha sempre rappresentato una meta privilegiata per scrittori e poeti. Goethe, Nerval, Burton sono solo alcuni dei nomi più celebri che in un modo o in un altro hanno subito la fascinazione dell'Oriente. Se da una parte questa fu alimentata da una certa letteratura orientalistica che nel XIX secolo occupava in modo sempre più massiccio gli scaffali delle più illustri istituzioni accademiche europee, ciò che più attirava delle terre d'Oriente erano le esperienze di viaggio, il cui scopo privilegiato era la ricerca di una nuova dimensione spirituale ed esistenziale da parte di artisti e scrittori. Chateaubriand e Lamartine prima di intraprendere i loro viaggi si erano già potuti creare una loro idea di Oriente che non di rado si scontrerà con una ben diversa e spesso, ai loro occhi, barbara realtà. Come ebbe a scrivere Edward Said nel suo celebre *Orientalism*: «In realtà, ciò che gli importa dell'Oriente è ciò che esso produce in Chateaubriand, le possibilità che disciude al suo spirito, quel che gli permette di capire di sé stesso, delle sue idee e aspettative» (Said 1999, 174). In Nerval e Flaubert si concretizza quel gusto estetico tutto romantico in cui si fondono il fascino del macabro, tendenze e amori sadomasochistici e donne fatali (Praz 1966). L'Oriente dunque, dopo essere stato oggetto di conquista militare durante l'impresa coloniale, diviene luogo di conquista erotica, dove l'una si fa metafora dell'altra. Tuttavia, Nerval

Paolo La Spisa, University of Florence, Italy, paolo.laspisa@unifi.it, 0000-0001-9989-9279

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paolo La Spisa, *Migrazione alla ricerca di un'identità in La stagione della migrazione al nord di Al-Ṭayyib Ṣāliḥ*, pp. 319-341, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.25, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta Garcia (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

nel suo *Voyage en Orient* dichiarerà la sua intenzione di unirsi ad una donna araba, figlia di una terra considerata madre dell'umanità, non tanto per spirito di conquista, bensì per identificarsi con un altro-da-sé, alla ricerca di un'esperienza estraniante (Said 1999, 184).

Da un'altra prospettiva, l'Europa in quanto continente simbolo di quella categoria tutta culturale nota come Occidente, ha rivestito un ruolo di primaria importanza nell'immaginario arabo. A questo proposito è interessante porsi la domanda sulla funzione che hanno assunto il viaggio e la migrazione nella costruzione di questo immaginario. Potremmo in prima istanza affermare che nella storia dell'Oriente arabo e dell'Islam in generale, la migrazione e il viaggio rivestono un ruolo decisivo che va a costituire uno spartiacque tra ignoranza ed era islamica, tra fede e miscredenza. In epoca preislamica, tra V e VI secolo della nostra era, quando i poeti cominciarono a decantare gli aridi spazi d'Arabia e le gesta della propria tribù o di un parente scomparso in battaglia, la dimensione del viaggio acquista un ruolo centrale. Sebbene negli antichi componimenti poetici non si faccia riferimento alcuno all'itinerario né tanto meno alla sua destinazione, il viaggio nel deserto con i pericoli che esso comporta, diviene presto un vero *topos* poetico-letterario all'interno del quale vengono messi in risalto il coraggio del poeta e le sue virtù. Viaggio dunque, come prova esistenziale e lotta per l'esistenza (Jacobi 1982, 5), che diviene migrazione allorquando il poeta, rifiutato dai suoi contribuli, è costretto a vagare errabondo nel deserto in cerca di protezione dopo aver conosciuto l'esperienza del ripudio. L'altro e l'altrove sono i pilastri della dimensione esistenziale anche del musulmano, suggellata dal rito del pellegrinaggio a Mecca, luogo in cui si fondono le dimensioni spazio-temporali dell'*hic et nunc* per diventare eterne e assolute. Le origini dell'Islam affondano le proprie radici nell'esperienza del ripudio, del misconoscimento e quindi della migrazione. Dall'Ismaele biblico, a cui l'intera *Umma* islamica si richiama, al profeta arabo Muḥammad, la migrazione (*hiğra*) è un'esperienza centrale che rappresenta il vero perno da cui far cominciare una nuova era (Benslama 2002, 124-9).

A questa eredità per dir così ancestrale, si aggiunge l'esperienza di rinnovamento e rinascita che tutto il mondo arabo visse tra Otto e Novecento e che va sotto il nome di *Nahḍa* (rinascita), grazie alla quale la dimensione del viaggio assunse un ruolo centrale anche dal punto di vista delle nuove sperimentazioni letterarie che in quegli anni si andavano profilando. Sull'onda del riformismo e della modernizzazione di molti paesi (Egitto, Siria e Libano *in primis*) furono previsti viaggi studio e di specializzazione in Europa al fine di formare le future classi dirigenti e impiegatizie di paesi ancora fin troppo appesantiti dall'eredità ottomana. Dal punto di vista delle ricadute artistico-letterarie, l'esperienza del viaggio di formazione, realmente vissuta dai primi scrittori e intellettuali arabi di epoca moderna, foggerà il genere romanzo, tradizionalmente inaugurato dalla pubblicazione di *Zaynab* (1913) di Muḥammad Ḥusayn Haykal. Ecco allora che il viaggio, l'esperienza dello straniamento, dell'alienazione e in ultima analisi della scissione dell'Io del protagonista, acquisteranno una posizione centrale all'interno del nuovo genere letterario che ebbe il suo abbrivio con la prima generazione di romanzieri arabi (Casini et al. 2013).

Queste premesse non sembrano anodine anche per chi si accinga a leggere un classico che ha rappresentato un vero punto di svolta nella letteratura araba contemporanea. *Mawsim al-hiġra ilā šimāl* [La stagione della migrazione a Nord, 1967] dello scrittore sudanese al-Ṭayyib Muḥammad Ṣāliḥ Aḥmad (1929-2009) (Amyuni 1998), è un romanzo che non si presta facilmente a incasellamenti ermeneutici precostituiti. Studi post-coloniali, di genere e letture psicoanalitiche si sono moltiplicate nella letteratura critica del secolo scorso, proponendo spesso visioni 'a senso unico', quando è ben noto che ciò che fa assurgere un'opera letteraria al rango dei classici è la sua 'polisemia' e molteplicità di piani di lettura e di interpretazione. Una certa critica ha voluto porre il più noto romanzo di Ṣāliḥ in dinamica dialogica con un classico della letteratura europea di fine Ottocento. *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad avrebbe rappresentato il termine di paragone a cui lo scrittore sudanese avrebbe opposto una forte risposta, laddove il colonizzato 'conquista' il colonizzatore e consuma così la sua vendetta (Shaheen 1985; Said 2001, 110-1; Mayer 2001, 141-2). La lettura post-coloniale del romanzo, sposata dalla maggior parte della critica sia europea che araba (Bakkār 2015), se pur lecita rischia di non cogliere il messaggio profondo che l'opera veicola. Come è stato giustamente sottolineato, l'invasione inglese in Sudan e lo scontro tra Sud e Nord rappresentano il sottofondo su cui la vera storia si dipana (Siddiq 1978, 67). Se da una parte i romanzi delle prime generazioni di scrittori come Ṭāhā Ḥusayn, Tawfiq al-Ḥakīm e Yaḥyā Ḥaqqi, avevano posto al centro la questione del nazionalismo indipendentista o del viaggio di formazione in cui trovava ampio spazio il tema della contrapposizione tra Oriente e Occidente, modernità e tradizione, secolarismo e Islam, in al-Ṭayyib Ṣāliḥ le stesse tematiche vengono reinvestite di nuove funzioni retoriche, di nuove strategie narrative che si fanno veicoli di dinamiche intime ed esistenziali, in cui si dà voce alla crisi del soggetto in quanto soggetto. Perché, se è vero che l'autore si nasconde in modo ineffabile dietro i suoi personaggi e in ultima analisi dietro la sua arte, è altrettanto vero che i personaggi richiamano al lettore il problema del soggetto in un gioco continuo di rispecchiamenti e identificazioni. Si aggiunga inoltre che alla complessa questione dei rimandi inter-, iper- e para-testuali insiti in una qualsiasi opera letteraria (Genette 1997), si affianca quella dei limiti interpretativi da parte del critico e quindi la necessità di distinguere tra *intentio operis* e *intentio lectoris* (Eco 2016). Date simili premesse, in questo contributo sarà elaborata una proposta interpretativa che tiene conto delle quattro dimensioni in cui a ben vedere ogni testo letterario prende vita. Verrà tenuto conto del testo e della sua struttura cronotopica, dei personaggi e delle loro dinamiche psicologico-esistenziali, del lettore col suo immaginario e la sua 'enciclopedia' e infine della relazione tra le prime tre. Testo, personaggi, lettore e relazione sono le quattro dimensioni che costituiranno l'impianto euristico attraverso cui proporremo una lettura di questo classico della letteratura araba. Non diversamente si è recentemente espresso Antonio Pioletti interrogandosi sul rapporto tra opera artistica e realtà, e sulla funzione che lo spazio letterario all'interno della categoria bachtiniana del cronotopo assume in questa complessa relazione.

La raffigurazione [dello spazio], inscindibile dalla dimensione temporale, non è certo il rispecchiamento del reale, ma il disvelamento della visione dialogica nei confronti del reale di cui il testo, che include autore, personaggi e destinatari, si fa vettore (Pioletti 2014, 28).

Poiché ogni impresa ermeneutico-interpretativa non può non confrontarsi con la questione del rapporto tra finzione artistica e realtà, non sarà inutile rievocare ciò che a tale proposito scriveva Bachtin. Distinguendo tra mondo raffigurato e mondo raffigurante, Bachtin metteva in guardia da facili semplificazioni che pongono tra le due raffigurazioni confini invalicabili.

Per quanto distinti tra loro siano il mondo raffigurato e quello raffigurante, per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra di essi, essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda: finché l'organismo è vivo, esso non si fonde con questo ambiente, ma se lo si stacca dall'ambiente, esso muore (Bachtin 1979, 401).

L'immagine tolta dalla biologia chiarisce il rapporto 'fisiologico' che si instaura tra creazione artistica e realtà di cui il testo si fa interprete. In una simile prospettiva, il personaggio letterario acquisterà di senso per il lettore solo se diventa 'tridimensionale', ovvero realistico e verosimigliante, permettendo così l'instaurarsi di una tensione dialogica tra lettore e personaggio fatta di rispecchiamenti e identificazioni che vivificano l'opera stessa. A questo proposito, non sarà inutile prendere ispirazione dalla prospettiva relazionale adottata anche in altre discipline, come la fisica (Rovelli 2020) o la psicoanalisi di scuola kleiniana-bioniana (Ogden 1999).

2. Il testo e la trama

Come è stato detto, il viaggio di Nerval in Oriente era finalizzato alla ricerca di un'esperienza estraniante tramite l'unione erotica con una donna egiziana. Questo aspetto è particolarmente interessante per chi si accosti alla lettura di molti romanzi arabi di formazione, come *Adīb* di Ṭāhā Ḥusayn¹ o *Qindīl Umm Hāšim* [La lampada di Umm Hāšim] di Yaḥyā Ḥaqqī. *La stagione della migrazione al Nord* si situa dunque all'interno di una tradizione letteraria ben precisa che ebbe inizio in Egitto nei primi decenni del Novecento. Il romanzo più noto dello scrittore sudanese, il cui profilo biografico riflette l'esperienza della formazione in Inghilterra dei suoi personaggi, è principalmente la storia della ricerca della vera identità del protagonista Muṣṭafā Sa'īd, personaggio a cavallo tra due mondi con cui egli intrattiene rapporti non privi di ambiguità e ambivalenza. Il racconto ha una struttura autodiegetica (Genette 1976, 291-6), dove il narratore interno partecipa alla storia che racconta; egli riveste il ruolo di detective sul conto di Muṣṭafā Sa'īd con il quale instaura un meccanismo di identificazione-sdoppiamento. Il romanzo presenta contrazio-

¹ Di questo romanzo si segnala la recente traduzione italiana di Maria Elena Paniconi, cfr. Ḥusayn 2017.

ni e dilatazioni spazio-temporali che strutturano un intreccio di stampo post-modernista. Data la complessità della trama, ne delineiamo qui brevemente la storia.

Il narratore, di cui non verrà mai rivelato il nome, torna in Sudan, nel suo villaggio di origine, dopo sette anni di permanenza in Inghilterra per motivi di studio. Tra gli abitanti che lo accolgono si accorge della presenza di un volto non noto. Chiede notizie ai parenti: è un forestiero venuto da Khartum cinque anni prima, il suo nome è Muṣṭafā Sa'īd. I due si incontrano e parlano in privato, il narratore chiede a Muṣṭafā di rivelargli la sua vera identità. Segue il racconto in prima persona della storia di Muṣṭafā Sa'īd. Egli rivela di aver avuto una brillante carriera che lo ha portato a Londra, dove ha conosciuto molte donne del luogo con cui ha vissuto avventure e relazioni sentimentali. Si sposa con Jean Morris. Viene condannato dalla Corte di Assise di Londra a sette anni di carcere per l'omicidio della moglie. Dopo aver scontato la pena, torna in Sudan per ricominciare una nuova vita, si sposa con una donna sudanese e ha due figli. Muṣṭafā Sa'īd muore disperso durante un'inondazione del Nilo. Prima della sua scomparsa, Muṣṭafā Sa'īd scrive una lettera indirizzata al narratore: gli affida la casa e lo nomina tutore dei figli. Lo invita a entrare nella stanza chiusa a chiave di casa sua, in cui troverà la risposta alle sue domande. Il narratore è vittima di pensieri ossessivi e ricorsivi che lo riconducono alla storia di Muṣṭafā. Wadd al-Rayyes, anziano proprietario terriero, vuole sposare la vedova di Muṣṭafā Sa'īd e chiede al narratore di farsi da tramite. Tutto il capitolo è incentrato sulle capacità sessuali di Wadd al-Rayyes nonostante la sua avanzata età. Si fa evidente il contrasto tra la tracotanza sessuale del personaggio e la riservatezza e introversione del narratore. Il narratore rende visita alla vedova di Muṣṭafā Sa'īd, sperando di carpire qualche informazione in più sul passato del marito scomparso. La vera identità del marito è ignota anche alla moglie Ḥusnā, la quale confessa di non essere mai entrata nella stanza dai «mattoni rossi». Il narratore, parlando con un vecchio amico di scuola, confessa di essere innamorato di Ḥusnā Bint Maḥmūd, vedova di Muṣṭafā Sa'īd. La voce narrante torna a Khartum attraversando il deserto. Durante una tappa notturna, viene improvvisata una festa con i beduini del luogo. La voce narrante ricorda a sé stesso che sua figlia si chiama Amal, speranza. L'io narrante torna al villaggio dopo sette mesi di lavoro a Khartum; apprende della morte di Wadd al-Rayyes e della moglie Ḥusnā, vedova di Muṣṭafā Sa'īd, la quale, dopo aver evirato e ucciso il secondo marito, si suicida. Il narratore entra finalmente nella stanza segreta di Muṣṭafā Sa'īd; uscito di casa, si getta nelle acque del Nilo.

Poiché sono molte le letture a cui una simile trama si presta, è utile chiarire che qui si è scelto di analizzare i due personaggi principali, il narratore e Muṣṭafā Sa'īd, le dinamiche che essi instaurano tra di loro e con il mondo femminile.

3. Il narratore e l'esperienza del ritorno

«Tornai alla mia gente, signori miei, dopo una lunga assenza»². Questo l'incipit del romanzo: una voce narrante in prima persona, che nel corso della storia

² I riferimenti al testo si basano sulla seconda edizione della traduzione italiana a cura di Francesco Leggio. Il testo arabo di cui mi sono servito è quello dell'edizione stampata a

si rivolge di tanto in tanto ai lettori con l'appellativo «signori miei». Da subito il lettore capisce di essere alle prese con un *Bildungsroman* arabo dalla struttura rovesciata, dove il racconto prende avvio con un ritorno anziché una partenza. La storia di un ritorno *dopo* l'esperienza dell'assenza (*ġayba*) indica un particolare rapporto col tempo e con lo spazio narrativo: il punto di vista spazio-temporale è quello del qui e ora; il narratore, tornando, sente di essere stato assente dal suo villaggio di origine, dalla sua famiglia, dalla sua gente. Ciò è confermato dalla frase successiva, in cui è utilizzato il verbo della stessa radice della parola «assenza»: *wa-ġāba 'annī l-kaḥīr*, «e molto mi sono lasciato sfuggire». L'ottica dunque dell'io narrante non è quella di chi vuole raccontare al lettore la sua vita trascorsa in Inghilterra, bensì ciò che gli accade a partire dal momento del suo ritorno. L'attimo viene posto in relazione con i sentimenti e le emozioni ad esso correlati: «quando arrivai fu un momento meraviglioso».

Sin dal primo capitolo, inoltre, si delinea la dinamica speculare tra l'io narrante e Muṣṭafā Sa'īd, il vero protagonista della storia. La domanda su chi realmente sia Muṣṭafā si pone invero sin dall'inizio del romanzo e crea una tensione narrativa e un effetto *suspence* che solo alla fine troverà una sua risoluzione. I due momenti decisivi del romanzo sono dunque il II capitolo, in cui il protagonista racconta la sua storia al narratore parlando in prima persona (la stessa della voce narrante) e il capitolo VIII, in cui il narratore, dopo la morte di Muṣṭafā Sa'īd e di sua moglie, entra nella stanza segreta e viene così rivelata al lettore la vera storia del protagonista. Tra questi due momenti si crea un climax, il tempo si dilata ma non per questo diminuisce di senso né si svuota. La voce narrante è ossessionata dalla presenza di Muṣṭafā Sa'īd che si fa via via sempre più incalzante ad ogni incontro, in ogni luogo, sino a culminare nel punto apicale del romanzo: la stanza segreta.

L'elemento che fa sì che il narratore assuma un atteggiamento indagatorio nei riguardi di Muṣṭafā Sa'īd è la sua recitazione di alcuni versi di poesia in lingua inglese. Dietro quell'uomo dai modi raffinati si deve nascondere una storia.

Le orecchie mi avevano forse ingannato la notte scorsa? La poesia inglese che aveva recitato era una realtà. [...] Forse quello ha ucciso qualcuno da qualche parte ed è evaso di prigione... Forse... Ma che segreti possono esserci in questo paese? (Salih 2011, 38).

La poesia in inglese rimanda a un passato nascosto, sorge immediato il dubbio sulla moralità del protagonista; è come se il narratore si domandasse: «È forse un assassino venuto a nascondersi tra la mia gente? Dopotutto, che segreti possono mai essere nascosti in questo paese, nel mio paese?», sono le questioni che d'ora in avanti assilleranno l'io narrante. L'ultima domanda è di basilare importanza perché implicano il rapporto viscerale che il narratore ha col proprio paese di origine che egli dichiara più volte di conoscere alla perfezione.

Tunisi nel 2015 dal Dār al-ġanūb li-l-naṣr, con una presentazione di Tawfiq Bakkār e illustrazioni di Ḥasanayn Ibn 'Amū.

D'altronde, l'abbiamo visto, il suo scopo è narrare il ritorno e non la partenza. Le prime pagine del romanzo si approfondono in descrizioni naturalistiche del villaggio. Un panorama agreste, di una campagna che non aveva mai dimenticato e che è rimasta immutata.

Udii il tubare delle tortore e guardando attraverso la finestra la palma ritta nell'atrio di casa nostra, compresi che la vita andava ancora bene. Ne rimiravo il tronco forte e diritto, le radici piantate in terra, le palme verdi pendenti su in cima; e provavo un senso di serenità. Sentivo che non ero una piuma in balia del vento, ma ero come quella palma: una creatura con un'origine, con delle radici, con uno scopo (Salih 2011, 26).

Il narratore è appena tornato nel suo villaggio natale in riva al Nilo e comincia a riprendere contatto con il suo mondo, le sue origini, la sua famiglia e gli abitanti del villaggio, tanto da paragonarsi ad una palma le cui radici sono ben salde nella terra. Il contrasto tra la piuma e l'albero è decisivo. L'esperienza dell'altrove ha reso 'volatile' la sua identità e il senso di appartenenza; solo il ritorno conferma la realtà fisica e concreta del mondo a cui appartiene chi si è assentato per un lungo soggiorno. L'esperienza del ritorno è di particolare interesse nel romanzo arabo di formazione e ha nel già citato *Qindīl Umm Hāšim* un precedente non privo di interesse. Qui si narra di Ismā'īl, il terzo figlio di una famiglia egiziana che sacrifica tutti i suoi beni per fargli studiare oftalmologia in Inghilterra. Dopo sette anni di viaggio studio (si noti la coincidenza spaziale e temporale con il viaggio studio del narratore nel romanzo di Šāliḥ), Ismā'īl torna nel paese di origine per curare «un paese di ciechi». Come ha ben messo in evidenza Casini nella sua analisi del romanzo, la cecità è qui allegoria di un paese vissuto dal protagonista in totale stato di minorità nei confronti dell'Europa, simbolizzata dal pensiero scientifico. Il romanzo è in realtà una critica all'atteggiamento di pedissequa imitazione dell'Occidente assunto in un primo momento dal protagonista, il cui scopo principale era quello di curare la 'cecità' del proprio paese personificato dalla cugina Fāṭima (Casini et al. 2013, 222). Tuttavia, dopo il suo ritorno nel quartiere di Sayyida Zaynab, Ismā'īl vivrà una graduale trasformazione che gli permetterà di risolvere in una nuova originale sintesi quella dicotomia tra Egitto ed Europa, spiritualità e pensiero scientifico, che lo aveva portato alla follia e alla disgregazione della propria personalità. Oltre al messaggio veicolato dal racconto, considerato «uno dei grandi classici della narrativa araba moderna dedicati alla rappresentazione de "l'incontro culturale tra oriente e occidente"», un altro aspetto rilevante è l'impianto diegetico scelto da Yaḥyā Ḥaqqī, il quale attira l'attenzione del lettore non tanto sulla vita che il protagonista conduce in Inghilterra quanto sulle conseguenze che tale soggiorno provoca sulla sua personalità.

«Passarono sette anni. La nave fece ritorno». I sette anni che Ismā'īl trascorre in Inghilterra sono racchiusi in questa frase. [...] La formazione di Ismā'īl in senso concreto, quindi, è già avvenuta in Europa, e il racconto si concentra su quanto accade dopo (Casini et al. 2013, 142).

L'analisi di Paniconi potrebbe essere ugualmente applicata a *La stagione della migrazione al Nord*. Tuttavia, va osservato che, nonostante la somiglianza cronotopica tra le due opere, rispetto alla dicotomia tra Europa ed Egitto simbolizzata dalla follia passeggera del protagonista del racconto di Ḥaqqī, nel romanzo di Ṣāliḥ si assiste ad un apparente ribaltamento totale di atteggiamento dei due personaggi principali rispetto al Nord e al Sud. Come si vedrà tra breve, il narratore, pur avendo anche lui vissuto sette anni in Inghilterra, rimane visceralmente legato al proprio villaggio di origine che rappresenta per lui l'unica fonte di serenità. Il ribaltamento è tuttavia apparente dal momento che nel romanzo di Ṣāliḥ si instaura una dinamica di sdoppiamento e rispecchiamento tra narratore e protagonista. Questo accostamento tra due opere della narrativa araba che utilizzano strategie narrative del tutto simili per raccontare esperienze di viaggio altrettanto analoghe, sebbene veicolando messaggi diversi, mette bene in luce come la letteratura araba del Novecento abbia attribuito all'esperienza del ritorno una particolare funzione rigeneratrice di un'unità precedentemente perduta, di un'identità messa in crisi dall'altro e dall'altrove.

Ritorno dunque, come ritrovamento dell'identità dopo l'esperienza estraniante e alienante della migrazione. Una difesa dall'alienazione causata dal viaggio e dalla migrazione che in certi casi può provocare un profondo disagio psichico (Beneduce 1998), è il mantenimento del legame, anche solo psicologico, con la propria patria di origine pur stando in terra straniera.

Anche io ho vissuto con loro, ma ho vissuto con loro così, in superficie, senza amarli né odiarli. Avevo serbato questo piccolo villaggio nel mio cuore, lo vedevo con la fantasia ovunque mi voltassi [...]. Io, è sicuro, sono uno di quegli uccelli che vivono in una sola parte del mondo (Salih 2011, 67).

Nel romanzo di Ṣāliḥ, l'attitudine della voce narrante nei confronti dell'altrove non è partecipativa, ma da spettatore passivo degli eventi. Della sua vita privata verrà detto solo che è sposato con una donna probabilmente del suo stesso villaggio e che ha una figlia di nome Amal. Quando Wadd al-Rayyes, settantenne ancora aitante, amico del nonno del narratore, ammiccandogli gli dice: «dicono che le donne dei cristiani sono qualcosa al di là dell'immaginazione», egli risponde di non saperlo. «Ma che discorsi sono questi?», sbottò. «Un pezzo di giovine come te, nel fiore della gioventù, sta sette anni nel paese di Sodoma e Gomorra, e mi vieni a dire non lo so» (Salih 2011, 97).

Rapito dal ricordo del suo villaggio, è come se il narratore avesse messo tra parentesi i suoi sette anni spesi in Inghilterra. Gli odori di ogni acquazzone estivo a Londra lo riportano al villaggio natio, gli abitanti non li ha né amati né odiati. Niente ha cambiato la sua vita, se non il fatto di aver ottenuto un Dottorato in letteratura inglese che gli permetterà di ricoprire un posto al Ministero dell'Educazione a Khartum. Anche in questo caso, la cornice cronotopica che scandisce il prima e il dopo, il qui e l'altrove attraverso cui prende avvio la storia è costituita da un momento di contrazione e uno di dilatazione. «Nel paese di Sodoma e Gomorra» niente influisce sulla sua vita; il tempo e lo spazio sono sospesi. È solo qui nel 'nostro paese', nell'appartenenza al 'noi', che tutto acqui-

sta un senso statico della vita. Il tempo è scandito dalle preghiere mattutine del nonno: «Era così da non so quanti anni, come una cosa fissa al centro dell'universo in movimento» (Salih 2011, 67). I rapporti uomo-donna sono sempre stati gli stessi dalla notte dei tempi: «Le chiacchiere che imparate a scuola da noi non servono. In questo paese *gli uomini sono preposti alle donne*»³, rinfaccia Wadd al-Rayyes al narratore quando gli chiede di convincere la vedova di Muṣṭafā a sposarlo. Il mondo del narratore ha una struttura in un certo qual modo tolemaica, dove al centro vi è il nonno, rappresentante di un mondo tradizionale fatto di preghiere e dinamiche sociali consolidate. All'universo tolemaico della voce narrante si contrappone quello di Muṣṭafā Sa'id.

4. La ricerca di un'identità

Come detto in precedenza, il romanzo ruota attorno alla domanda sulla vera identità di Muṣṭafā Sa'id. Quando la voce narrante chiede ai suoi familiari di quest'uomo, gli viene risposto che era un sudanese venuto da fuori che si era stabilito nel villaggio cinque anni prima che il narratore tornasse. «[A]veva comprato un podere, costruito una casa e sposato una delle figlie di Mahmūd. Un uomo che si faceva i fatti suoi, non ne sapevano molto» (Salih 2011, 26). Muṣṭafā racconterà la sua vera storia al narratore in una sorta di confessione, rivelandogli la propria identità. Come nelle *Mille e una notte* (opera i cui personaggi della storia cornice sono più volte evocati nel romanzo), si ha dunque una storia nella storia, tuttavia la cifra principale del romanzo di Ṣāliḥ è che il secondo grado del racconto si pone in relazione speculare con il primo. Inoltre, l'intreccio della narrazione fa sì che la confessione di Muṣṭafā si dilati e ritardi tramite prolessi e analessi che creano un effetto *suspence*. Come ebbe a scrivere Freud sull'*Edipo re* di Sofocle, la tragedia acquista tutto il suo interesse grazie al fatto che la rivelazione dell'identità di Edipo è «ritardata ad arte» dall'autore (Freud 1966, 243); il protagonista cioè, assassino e detective al tempo stesso, solo alla fine della storia scoprirà di aver ucciso il padre e sposato la madre, realizzando così il vaticinio dell'oracolo. Nel racconto della vita di Muṣṭafā al narratore, emergono le tematiche classiche del romanzo arabo moderno: la colonizzazione inglese, i successi scolastici del giovane protagonista nelle scuole coloniali, le esperienze di studio prima al Cairo e poi a Londra. Il racconto segue un ordine apparentemente cronologico, in cui è possibile distinguere due fasi, l'infanzia fino al soggiorno in Egitto e la vita a Londra.

Appartenente ad una tribù, i Banū 'Ubayda, «la tribù che vive tra l'Egitto e il Sudan» e che durante l'invasione inglese ha tradito il proprio popolo e le proprie origini, Muṣṭafā è un uomo senza radici, e «[g]li uomini senza radici sono quelli che occuparono le cariche più alte al tempo degli inglesi» (Salih 2001, 72). Un uomo senza radici che lascia giovanissimo il proprio paese perché mosso dal «morbo della partenza».

³ Citazione tratta dalla *Sura delle Donne*, Corano 4: 34.

È inutile ingannare sé stessi. Quel lontano richiamo continua a rimbombarmi all'orecchio. Avevo creduto che vivere e sposarmi qui l'avrebbero messo a tacere. Ma sono fatto così, o forse il mio destino è questo, qualunque ne sia il senso, non lo so. Razionalmente so ciò che si deve fare, cosa che ho messo in pratica in questo villaggio, con questo popolo di uomini felici. Ma oscure cose che ho nell'anima e nel sangue mi spingono verso zone lontane che mi appaiono e che è impossibile ignorare (Salih 2011, 84).

L'attrazione per l'altrove, per zone lontane, in un capovolgimento spaziale secondo cui 'l'altrove è il qui e qui è l'altrove', riecheggia il «via-di-qua» del racconto di Kafka *La partenza*, in cui, quando il servo chiede al proprio padrone che sta sellando il cavallo, dove sia diretto, questi gli risponde:

«Non lo so [...] purché sia via di qua, solo via di qua. Via di qua senza sosta, soltanto così potrò raggiungere la mia meta». «Dunque conosci la tua meta», osservò lui. «Sì», replicai, «l'ho detto, no? Via-di-qua ... ecco la mia meta» (Kafka 1985, 428-9).

Come ha notato Alfonso Iacono nell'*incipit* di un suo non più recente saggio, «Per il protagonista mettersi alle spalle il luogo della partenza diventa dunque esso stesso una meta» (Iacono 2000, 9). Quando la migrazione diviene una fuga, la meta si identifica col via-di-qua kafkiano. Lo studio, i successi scolastici e accademici divengono così una via di fuga per Muṣṭafā Sa'īd, il cui obiettivo primario è anzitutto uscire dalla casa materna, in un periodo in cui i funzionari statali andavano per i villaggi in cerca di bambini da scolarizzare. Mentre i genitori nascondevano i figli in casa per timore che gli inglesi li rapissero, il piccolo Muṣṭafā è per strada a giocare con altri bambini:

[...] giunse un uomo a cavallo in divisa che si fermò sopra di noi. I bambini fuggirono via e io rimasi a guardare il cavallo e l'uomo che gli stava sopra. Mi chiese come mi chiamassi e glielo dissi, mi chiese: «Quanti anni hai?», e gli risposi: «Non lo so». «Ti piacerebbe andare a scuola?», mi domandò. [...] «Potrò portare un turbante come questo?», domandai all'uomo indicando una cosa simile a una cupola sulla sua testa. L'uomo si mise a ridere e mi disse: «Questo non è un turbante, è un berretto, un cappello». [...] «Quando sarai grande ed uscirai dalla scuola e diventerai un funzionario dello stato, porterai un cappello come questo». «Andrò a scuola», gli dissi. [...] Andammo da un uomo con la barba, vestito di una giubba, il quale si alzò e dandomi dei buffetti sul capo mi disse: «Ma dov'è tuo padre?». Gli dissi che mio padre era morto e lui mi chiese: «Chi si prende cura di te?». «Voglio andare a scuola», dissi (Salih 2011, 42-3).

Dalle ultime battute di questa scena che ritrae Muṣṭafā bambino affascinato dall'uomo a cavallo in divisa coloniale, si evince che il motivo per cui Muṣṭafā decide di andare a scuola non è tanto il desiderio di diventare un funzionario con in dosso il cappello di ordinanza del corpo inglese di stanza in Sudan, bensì il desiderio di lasciare le mura domestiche. Alla domanda dell'uomo con la bar-

ba su chi si prendesse cura di lui, Muşţafâ non risponde «la mamma», come ci si potrebbe aspettare da un bambino di otto anni. Un padre mai conosciuto e la freddezza di una madre inespressiva, incapace di accudimento e avara di amorevoli cure spingono Muşţafâ ad andare 'via-di-qua'. L'amore non ricevuto dalla madre fa di Muşţafâ «un bambino tormentato», incapace di lasciarsi andare, «di dimenticare il suo cervello». Pochi anni dopo, Elizabeth Robinson, la madre putativa di Muşţafâ, allorché lo accoglie come un figlio al Cairo insieme a suo marito Richard Robinson, si accorge di avere adottato un bambino speciale: «Tu, Mr. Sa'id, sei una persona completamente priva d'allegria», avrà modo di dirgli. Nella lettera che Elizabeth scriverà all'io narrante dopo la morte di Muşţafâ, descrive brevemente i tratti peculiari della personalità del suo Musy:

Sono occupata a scrivere un libro sulla nostra vita, di Ricky, Musy e me. Erano due grandi uomini, ciascuno a suo modo. La grandezza di Ricky stava nella sua capacità di trasmettere la felicità agli altri. Era felice nel vero senso della parola, la felicità si inondava da lui a tutti quelli con cui veniva in contatto. Musy aveva una mente geniale, ma era impulsivo. Era incapace di ricevere la felicità o di darla, tranne che a quelli che amava e che lo amavano veramente come Ricky e me (Salih 2011, 155).

La felicità del marito della signora Robinson si contrappone al triste Muşţafâ, che nel raccontarsi al narratore avrà modo di dire di essere stato un bambino incapace di amare ma che pretendeva amore dagli altri. Questo il contesto familiare e affettivo-emozionale entro cui collocare il capovolgimento spaziale tra il qui e l'altrove, capovolgimento raffigurato in un singolo luogo o spazio narrativo: la stanza segreta, rigorosamente chiusa a chiave, nella casa di Muşţafâ Sa'id in Sudan. Questa stanza era «fatta di mattoni rossi, di forma oblunga e dalle finestre verdi. Il suo tetto non era piatto, come di norma, ma era convesso come il dorso di un toro» (Salih 2011, 34). È il luogo in cui Muşţafâ serba tutti i suoi oggetti, taccuini, libri e foto della sua vita trascorsa in Inghilterra. La forma anomala della stanza con tetto spiovente e non a terrazza, come le altre case dei villaggi lungo il corso del Nilo, è la plastica evidenza di un'architettura all'europea. I libri in essa contenuti rappresentano l'«enciclopedia» della cultura letteraria e scientifica europea, non vi è conservato «un solo libro in arabo», anche le copie del Corano sono traduzioni inglesi. Einstein, Freud, Wittgenstein, Kipling, Mann, Woolf, Smith, Keynes, sono solo alcuni degli autori dei libri conservati nella biblioteca privata di Muşţafâ. Questo luogo ha un alto valore simbolico a causa degli oggetti dai forti connotati emotivi che essi suscitano, nei quali è possibile trovare la risposta alla domanda sull'identità di Muşţafâ Sa'id. La stanza, volendo usare un'immagine tolta alla cosmologia moderna, rappresenta una sorta di cunicolo spazio-temporale⁴, che mantiene Muşţafâ Sa'id legato alla sua vita

⁴ Sui cunicoli temporali nello spaziotempo einsteiniano, si consiglia la piacevolissima lettura di Thorne 2019² soprattutto: 503-518; l'autore ha ricevuto il premio Nobel per la fisica nel 2017.

precedente, varcando la cui soglia si entra in un altro tempo e in un altro spazio: la Londra della sua giovinezza. La stanza in mattoni rossi di Muṣṭafā Sa'īd è in negativo ciò che il villaggio sull'ansa del Nilo rappresenta per il narratore durante il suo soggiorno-studio a Londra. I due personaggi sono dunque l'uno il negativo dell'altro: il villaggio e la stanza in mattoni rossi sono due luoghi nel medesimo spazio che simbolizzano due mondi contrapposti, il Nord e il Sud, l'Europa e l'Africa, il Cristianesimo e l'Islam.

5. Il doppio

Il rapporto speculare tra i due personaggi viene declinato attraverso una dinamica fatta di opposti e analogie che si dipanano lungo l'intera narrazione. Questi i tratti essenziali: il narratore è anonimo mentre il personaggio attorno a cui ruota la vicenda si chiama Muṣṭafā Sa'īd, vero e proprio protagonista. Muṣṭafā è da subito associato ad uno spettro (*tayf*) che balugina beffardo agli occhi del narratore a più riprese e che si farà via via presente nelle varie fasi della storia. Entrambi hanno trascorso un lungo periodo di studio in Inghilterra dopo un notevole successo scolastico riscosso nel loro paese di origine. Il numero sette acquista un significato temporale che accomuna le due storie: sette anni è il tempo che il narratore ha trascorso in Inghilterra prima di tornare nel suo paese, sette sono gli anni di carcere a cui è stato condannato Muṣṭafā Sa'īd; sette sono i mesi di assenza del narratore dal villaggio, durante i quali la vedova di Muṣṭafā uccide il secondo marito prima di suicidarsi. Il narratore ha un'esperienza di sdoppiamento nello specchio della stanza segreta di Muṣṭafā. Ultimo tratto accomunante i due personaggi è il rapporto con le acque del Nilo.

Questi elementi vanno a costituire un tema centrale di tutto il romanzo, a cui la letteratura critica del secolo scorso, salvo poche eccezioni (Siddiq 1978, 85-7), ha prestato poca attenzione, ossia il tema del doppio, che nella letteratura romantica ha assunto una grande importanza e che è stato oggetto di svariate interpretazioni. Qui, a causa delle suggestioni che la storia stessa evoca, faremo principalmente riferimento al saggio di Otto Rank, *Il doppio, uno studio psicoanalitico*, edito dapprima nella rivista della Società Psicoanalitica di Vienna *Imago* (1914) e successivamente in un volume a parte nel 1925. Tra i numerosi esempi di doppio letterario analizzati da Rank, uno sembra di particolare interesse per il lettore del romanzo di Ṣāliḥ, ovvero quello tratto da *William Wilson*, la ben nota novella di Edgar Allan Poe. Qui si racconta di due compagni di scuola che sono l'uno il sosia dell'altro, tuttavia con il procedere della storia, il sosia si trasforma prima in un rivale poi in una vera e propria presenza persecutoria per il protagonista. Durante un ballo in maschera, il protagonista, riconosciuto il suo sosia, lo sfida a duello e lo trafigge con la spada. Segue la scena del rispecchiamento della propria immagine che viene confusa con quella del proprio *alter ego*, il quale così si rivolge al protagonista: «Tu vivevi in me, ora che io muoio, puoi vedere in me la tua immagine: uccidendomi ti sei ucciso» (cfr. Rank 2001, 38-9).

Il brano ha una certa risonanza con il racconto dell'io narrante nel romanzo di Šālih. Quando egli entra per la prima volta nella stanza segreta di cui Muṣṭafā gli aveva lasciato la chiave, ha un'esperienza del tutto simile.

Accesi un fiammifero. La luce fu per i miei occhi come un'esplosione. E dal buio uscì un viso torvo dalle labbra serrate che conoscevo ma non ricordavo più. Avanzai verso di lui livido. Era il mio nemico, Mustafā Sa'id. Al viso si aggiunse un collo, e al collo due spalle e un petto, poi un busto e due gambe. E mi trovai in piedi davanti a me stesso faccia a faccia. Questo non è Mustafā Sa'id. È la mia immagine che mi guarda torva in faccia dallo specchio (Salih 2011, 144).

L'altro come doppio di sé, la cui immagine riflessa nello specchio si confonde con la propria. Perché il doppio? Qual è il suo significato? L'interpretazione che ne offre Rank adotta la metapsicologia freudiana come quadro epistemologico che negli stessi anni in cui Rank scriveva si andava costituendo, soprattutto per quanto riguarda la teorizzazione del narcisismo e del suo rapporto con la morte⁵. Secondo l'interpretazione di Rank, si tratta dello stesso personaggio diviso in due a causa della presenza nella stessa persona di due aspetti contrastanti del carattere⁶. La contrapposizione è tale da causare lo sdoppiamento dell'Io in due personaggi diversi tramite meccanismi di scissione e proiezione a scopo difensivo. Nella nostra storia, il narratore aderisce al mondo rurale e contadino del paese di origine, da cui l'insistenza sul tema delle origini e dell'identità originaria che, rappresentando un punto di riferimento in un «universo in movimento», è fonte di sicurezza e serenità. L'altro personaggio, Muṣṭafā Sa'id, è il frutto della «missione civilizzatrice in Africa», un uomo educato alla occidentale che ha rapporti con donne inglesi. La differenza con gli altri personaggi dei romanzi della prima generazione della *Nahḍa* araba, come il letterato in *Adīb* e Ismā'il in *Qindil Umm Hāšim*, oltre al differente uso dei tropi letterari e dei messaggi da questi veicolati, sta nello scavo psicologico che l'autore opera nei confronti del protagonista. La descrizione dell'infanzia di Muṣṭafā, il suo rapporto con le donne inglesi e con il paese di origine, assumono non più una dimensione metaforica di antitesi tra città e campagna, arretratezza e modernità e, in ultima analisi, mondo arabo ed Europa, ma permettono di scendere nella profondità del soggetto, le cui contraddizioni interne danno vita a due personaggi distinti ma speculari.

Muṣṭafā Sa'id muore durante una inondazione del Nilo. La morte del protagonista non lo annichila ma lo presenza ancor più fortemente nella mente e nell'immaginario del narratore, come uno spettro il cui nome tornerà più e più volte come una condanna e una persecuzione. È interessante a questo proposi-

⁵ Si noti a questo proposito che il saggio di Freud *Introduzione al narcisismo* sarà pubblicato lo stesso anno in cui Rank dà alle stampe sulla rivista *Imago* il suo studio sul doppio.

⁶ Sulla divisione dell'io e la personalità cosiddetta 'schizoide', i classici di riferimento sono Laing 1969 e Sass 2013, il quale pone in parallelo la sua esperienza psichiatrica con la produzione letteraria e il pensiero filosofico europeo di stampo modernista.

to osservare la strategia narrativa che l'autore mette in atto, utilizzando ciò che Freud chiama «negazione» (*Verneinung*) come difesa dal ritorno del rimosso, che non fa che confermarne la presenza. In altre parole, «[i]l contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero può dunque penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi negare» (Freud 1978, 198). Almeno in due punti distinti del romanzo si fa riferimento a Muṣṭafā Sa'īd come ossessione persecutoria tramite una negazione del fenomeno. È il caso dell'*incipit* del IV capitolo:

Comunque, signori miei, spero non abbiate l'impressione che Mutafā Sa'īd fosse divenuto un'allucinazione che mi ossessionava nella sosta e nel cammino. A volte potevano passare dei mesi senza che mi venisse in mente. Ad ogni modo era morto, annegato o suicida, Dio solo lo sa. Migliaia di persone muoiono ogni giorno e se ci soffermassimo a disquisire sul perché e su come ognuna di esse sia morta, che ne sarebbe di noi vivi? (Salih 2011, 79).

Si noti che la traduzione «non abbiate l'impressione che» rende l'espressione araba *lā yatabādaru 'ilā 'adhānikum* che letteralmente potrebbe essere reso con «non si presenti subito alla vostra mente». È come se il narratore, rivolgendosi direttamente ai suoi ascoltatori, volesse negare qualcosa in realtà di ineluttabile; nega per asserire. Il resto della storia non fa che confermare tale ineluttabilità. D'altronde il tempo in cui l'io narrante non pensa o non è sotto l'influenza del suo doppio è pressoché inesistente per il lettore, fa parte del non-narrato. L'auspicio che nel brano testé citato formula il narratore nei confronti dei suoi interlocutori immaginari è lo stesso che Muṣṭafā scrive nel suo testamento al protagonista-narratore riferendosi ai suoi stessi figli.

Non so cosa penseranno di me allora; forse proveranno compassione, oppure mi trasformeranno nella loro fantasia in un eroe. Questo non importa, l'importante è che la mia vita non giunga dall'ignoto come uno spirito maligno che arrechi loro danno (Salih 2011, 84).

Non sapremo niente della vita dei figli di Muṣṭafā Sa'īd, ma è plausibile pensare che si verificherà proprio ciò che il padre scongiura per loro.

Dopo la morte del protagonista è come se il tempo e lo spazio si dilatassero. Niente di particolare avviene nella vita del narratore, gli unici punti salienti sono i ricordi e le persone che del tutto involontariamente gli riportano alla memoria il fatidico personaggio. Tutto comincia «due anni dopo» la morte del protagonista: passeggeri incontrati per caso su un treno per Khartum che dichiarano di essere stati compagni di scuola di Muṣṭafā Sa'īd, colleghi e vecchi compagni di studi che affermano di sapere chi fosse il primo sudanese ad aver sposato una donna inglese. Ciò nonostante, la voce narrante dichiara di aver vissuto per ben venticinque anni senza averlo conosciuto, un periodo della vita di cui non viene detto quasi niente. In ultima analisi, sembra di poter concludere che senza una qualche presenza di Muṣṭafā Sa'īd la vita dell'io narrante è priva di senso.

Avevo vissuto venticinque anni senza sentir parlare di lui né vederlo, poi così all'improvviso me lo trovo davanti in un luogo dove non ha simili, ed ecco

Muṣṭafā Sa'īd, mio malgrado, farsi parte del mio mondo, idea nella mia mente, spettro che non vuole andarsene per la sua strada. [...] Anche a Khartum si presentò lo spettro di Muṣṭafā Sa'īd, [...] come fosse un genio uscito fuori dalla sua prigione, che avrebbe continuato a bisbigliare agli orecchi degli uomini, ma per dire cosa? Non lo so (Salih 2011, 68 e 73).

Una vita normale di un brillante studente sudanese che emigra per seguire il corso della propria formazione viene sconvolta da una presenza che segnerà per sempre la sua vita. I venticinque anni si oppongono a quell'espressione avverbiale di tempo, «così all'improvviso» (*hakaḍā faḡ'atan*), suo malgrado, indipendentemente dalla sua volontà, lo spettro gli si para dinanzi. Questo brano si configura come una sorta di palinsesto letterario, un ipertesto che richiama al lettore arabo i testi fondativi della sua 'enciclopedia'. Nella *Storia del pescatore e del demone* raccontata da Shahrzād nelle *Mille e una notte*, si narra la storia di un demone che era stato imprigionato in un vaso di rame per mille e ottocento anni. Liberato da un pescatore che recupera l'anfora dal fondo del mare, decide di uccidere il suo liberatore senza offrirgli una via di scampo. Si aggiunga inoltre che il tema del demone persecutore che sussurra malvagità alle orecchie degli uomini è tramandato da una delle più antiche sure del Corano (114, 5). Come si nota lo spettro di Muṣṭafā Sa'īd si inserisce in una tradizione molto antica. Qual è dunque il significato del genio equiparato a Satana all'interno del romanzo?

Nel saggio *Das Unheimliche* (1919), Freud prende in analisi i vari temi letterari che creano nel lettore-spettatore l'effetto di 'perturbante', di 'non-familiare', come l'etimo della parola tedesca indica. Tra questi spicca il tema del doppio. Ciò che accomuna tutti i temi analizzati dal padre della psicoanalisi, dall'animismo all'onnipotenza dei pensieri, dal rapporto con la morte alla ripetizione involontaria e il complesso di evirazione, vi è il già evocato concetto di 'ritorno del rimosso', intrinsecamente connesso con la teoria freudiana della rimozione. Secondo Shelling, l'*Unheimlich* «è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato» (Freud 1977, 86). Il profondo turbamento che lo spettro suscita in chi lo vede è dovuto al fatto che il contenuto rimosso che esso simbolizza si palesa all'improvviso, in un momento inaspettato, o meglio, nel momento meno opportuno. «Poi così all'improvviso me lo trovo in un luogo dove non ha simili», in questa frase del narratore si nota un'indicazione di spazio («luogo dove non ha simili») e di tempo («all'improvviso») che sconcertano l'io narrante proprio a causa del suo manifestarsi malgrado la propria volontà.

In un'altra interpretazione che Rank offre nel suo studio sul doppio, il sosia avrebbe una funzione di perpetuazione dell'Io come reazione e difesa dalla paura della morte. In ultima analisi, il sosia non sarebbe altri che la personificazione di un narcisistico desiderio di immortalità.

La frequente eliminazione del proprio doppio, attraverso cui il protagonista cerca una definitiva salvezza dalle persecuzioni del suo io, è in realtà un suicidio reso indolore dal fatto che è un altro io ad essere ucciso. Si è qui in presenza dell'inconscia illusione di separarsi da un io malvagio e che merita di venir punito, condizione d'altronde che sembra esser la premessa di ogni suicidio (Rank 2001, 99).

È dunque possibile concludere che il doppio per Rank altri non è che l'espressione metaforica del ritorno del rimosso del protagonista, il quale, non potendosi liberare del proprio passato, lo personifica in un *alter ego* persecutorio, la cui morte prelude al suicidio del protagonista. La morte del doppio e successivamente il suicidio assumerebbero un valore liberatorio dalla paura della morte (Rank 2001, 97). Narcisismo, morte e doppio si trovano dunque in una relazione intrinsecamente interconnessa. Nei racconti in cui il protagonista è affetto da narcisismo, lo specchio e il rispecchiarsi rivestono un ruolo centrale. Per Muştafâ Sa'îd lo specchio è strumento di moltiplicazione e quindi di perpetuazione della propria immagine; come si dirà a breve, l'elemento femminile, che pure nello specchio si riflette insieme a Muştafâ, è tuttavia in una posizione del tutto strumentale, al servizio dell'*ego* del protagonista.

6. Il protagonista e il femminile

Nei primi romanzi della *Nahda* araba in cui il viaggio di formazione ha un ruolo centrale nella struttura narrativa, il protagonista intesse spesso una relazione d'amore con una donna europea. La relazione diviene spesso metafora della totale identificazione del protagonista con l'Europa, a cui segue una crisi identitaria profonda. Nel romanzo *La stagione della migrazione al Nord*, il personaggio Muştafâ Sa'îd vive le sue avventure con donne incontrate a Londra in modo asettico, cinico, fino a rasantare la crudeltà. Una crudeltà simbolizzata dal sadismo del chirurgo che opera con estremo distacco sul suo paziente. La camera da letto in cui porta le «femmine» conquistate nel gioco seduttivo sempre paragonato ad una caccia, è descritta ora come un cimitero, ora come un campo di battaglia ora come una camera operatoria.

Nel mio cuore non c'era una stilla d'allegria [...]. La mia stanza da letto era una sorgente di tristezza, il germe di un male assassino. L'infezione le aveva contagiate mille anni fa, ma io avevo riattizzato i focolai del morbo perché riesplodesse e uccidesse. [...] Entrò nella mia stanza da letto vergine candida e ne uscì portando nel sangue il germe del male. Morì senza pronunziar verbo. La mia galleria d'esempi era inesauribile (Salih 2011, 51 e 55).

Ann Hammond, Sheila Greenwood, Isabella Seymour e infine Jeane Morris sono le donne nominate durante il processo in cui Muştafâ è imputato di omicidio plurimo. *Eros* e *thanatos*, amore narcisistico e amore distruttivo, sadismo e masochismo sono le diadi che rappresentano la cifra dei rapporti intrattenuti da Muştafâ con l'altro femminile durante la sua vita a Londra. Tutte le donne nominate, eccetto Jean Morris che diventerà sua moglie, subiranno un destino di morte, per scelta o per condizione. Come dichiarato dallo stesso protagonista, il germe del desiderio di morte infetta le sue vittime, il suo non è un amore generativo ma distruttivo.

Durante il processo per le morti di cui è considerato responsabile, gli viene rinfacciata la sua totale incapacità di amare.

Lei, Mr. Said [...] malgrado la sua levatura scientifica, è uno stolto. Nella sua formazione spirituale c'è una zona d'ombra, per questo ha sciupato la più nobile capacità concessa da Dio agli uomini: la capacità d'amare (Salih 2011, 72)⁷.

L'amore narcisistico di origine infantile del protagonista è più volte evocato nella storia che Muştafâ racconta al narratore.

Una realtà della mia vita era questa: come il caso abbia per me riservato una moltitudine di persone che mi hanno aiutato e preso per mano, una moltitudine verso cui non provavo nessun senso di riconoscenza. Ne accettavo l'aiuto come fosse un dovere che assolvevano nei miei confronti. [...] Avevo quindici anni, ma chi mi vedeva credeva che ne avessi venti, così padrone di me stesso, come un otre gonfio: dietro di me c'era la storia di un sensazionale successo scolastico, le mie armi erano tutte in quell'affilato coltello che avevo nel cranio, mentre nel petto avevo un freddo, arido sentimento, come se la sua cavità fosse stata riempita di pietre (Salih 2011, 44 e 48).

Ricordando la lezione di Bachtin, poiché tra mondo raffigurante e mondo raffigurato c'è sempre una sottile impercettibile relazione, non è difficile per il lettore intravedere le ragioni di tanto amor di sé. Il piccolo Muştafâ, orfano di padre, lascia la madre per seguire il suo destino. L'addio tra i due è caratterizzato dalle fredde parole che la madre rivolge al figlio. Non un'emozione trapela dal volto di lei, che viene paragonato a quello di una maschera. Le prime pulsioni sessuali il dodicenne Muştafâ le proverà per la signora Robinson al momento del loro primo incontro alla stazione dei treni al Cairo:

D'un tratto sentii le braccia della donna cingermi il collo e le sue labbra sulla mia guancia. In quel momento, in piedi lì sulla banchina della stazione, in mezzo a un carosello di suoni e sensazioni, con le braccia della donna avvolte intorno al collo, la sua bocca sulla mia guancia, l'odore del suo corpo, uno strano odore europeo che mi solleticava il naso, il suo petto che sfiorava il mio, sentii, io, bambino di neanche dodici anni, un imprecisabile desiderio⁸ sessuale che non avevo mai conosciuto in vita mia, ed ebbi l'impressione che Il Cairo, quel grande monte a cui mi aveva portato il mio cammello, fosse una donna europea... (Salih 2011, 46).

Ciò che la madre naturale non ha saputo essere per Muştafâ, viene personificato dalla madre adottiva, che non abbandonerà il figlio putativo anche nei momenti più difficili. Il primo incontro con l'alterità femminile, vissuto alla stazione

⁷ Si noti che in questo passo la traduzione italiana di Francesco Leggio rende la parola *tāqa* con «possibilità», mentre qui si ritiene più appropriato tradurre con «capacità». Il protagonista non è infatti capace di provare amore se non per sé stesso.

⁸ Nel testo originale il termine è *šahwa*, che Leggio rende con «impulso», termine tecnico pertinente al linguaggio della psicoanalisi, derivato da «pulsione» (Freud usa il termine *Trieb*, in arabo *ğariza*) su cui è basato il funzionamento del modello psicoanalitico freudiano, detto per questo anche «modello pulsionale» o «teoria delle pulsioni» (cfr. Freud 1976, 13-35). Qui tuttavia è di desiderio che si parla, ovvero la pulsione è personificata e percepita dal piccolo Muştafâ come primo anelito verso l'altro-da-sé femminile.

del Cairo, prefigurerà il futuro della vita sessuale e affettiva di Muṣṭafā. Giunto a Londra, il successo accademico-professionale arride al giovane protagonista. Prodigiosa intelligenza unita a incapacità di lasciarsi coinvolgere dalle donne che incontra fanno dell'uomo Muṣṭafā un implacabile cacciatore di prede femminili. Carico di fascino per la sua abilità, cultura e soprattutto per le sue origini esotiche, non avrà difficoltà ad attirare nel suo appartamento giovani donne inglesi in cerca di avventura, di un diversivo o di trasgressione in una società ancora sin troppo vittoriana. La camera da letto era l'obiettivo della «caccia»; adibita a questo scopo, era curata in ogni minimo dettaglio: incensi, candele, piume di struzzo e tappeti orientali ricreavano un'atmosfera esotica colma di fascinazione. Ma soprattutto i muri della camera da letto erano coperti di specchi «sicché quando andavo a letto con una donna avevo l'impressione di andare a letto con un intero harem contemporaneamente» (Salih 2011, 52). L'orgiastico riflesso della propria immagine unita a quella di infinite altre donne è la plastica rappresentazione del narcisismo del protagonista. Le figure femminili e la loro storia sono un accessorio dell'atto predatorio. Una sola donna riuscirà a coinvolgerlo in una tormentata relazione sentimentale. Aveva conosciuto Jean Morris in una delle feste in casa a cui era solito partecipare, ma lei non si era lasciata conquistare facilmente. «Tutto ciò che avvenne prima di incontrarla fu un preludio e tutto ciò che feci dopo averla uccisa fu un atto di dolore, non per averla uccisa, ma per la menzogna della mia vita» (Salih 2011, 50). Una delle linee guida interpretative di questa analisi vuole leggere gli amori sofferti di Muṣṭafā alla luce di alcuni concetti della psicoanalisi classica. Ma a differenza di altre letture che hanno applicato quasi meccanicamente il prisma freudiano al testo di Ṣāliḥ (John, Tarawneh 1988) e di molta letteratura critica che ha posto l'accento sul significato metaforico che la misoginia di Muṣṭafā assumerebbe in un'ottica tutta post-coloniale (Greese 1997; Hassan 2003; Saad Adam 2015), qui si è preferito assumere il problema del soggetto risvegliato nel lettore dai personaggi letterari, privilegiando una lettura per così dire 'in prima persona', piuttosto che una visione del personaggio come metafora di un prodotto storico-culturale.

In un percorso a ritroso, sembra che Jean ed Elizabeth rappresentino per Muṣṭafā, sebbene in forma diversa, dei sostituti della figura materna. Spinto da forze impalpabili lontano dalla terra di origine (anch'essa simbolo materno), ricerca quel contatto mai avuto con la madre reale nell'"altrove-qua", tramite quel processo di sostituzione che Freud ha ben descritto⁹, che fa sì che l'altro si trasformi nella persona più familiare e che anche a Londra il protagonista possa ritrovare quella madre dalla maschera impenetrabile, tanto desiderata ma irraggiungibile. Da qui ha origine il narcisismo del personaggio. Il bambino, non sentitosi amato dalla madre naturale, avrebbe ritirato la propria libido su sé stesso, fissando così il proprio carattere narcisista che gli permetterà di mante-

⁹ «Non senza ragione il lattante attaccato al petto della madre è diventato il modello di ogni rapporto amoroso. Il rinvenimento dell'oggetto è propriamente un *ritrovamento*» (Freud 1975, 107-8), corsivo mio.

nersi in vita, a prezzo non solo di non poter instaurare fecondi rapporti amorosi con le donne che incontra, ma soprattutto di nutrire un rancore ancestrale e un desiderio di vendetta verso la madre stessa. Ann Hammond, studentessa di lingue orientali a Oxford, Sheila Greenwood, cameriera in un ristorante di Soho, Isabella Seymour, moglie di un chirurgo di successo e madre di famiglia, si invaghiscono tutte di un uomo che racconta loro seduttive storie esotiche con il solo spirito di conquista predatoria. La giovane Ann Hammond si era più volte dichiarata schiava del suo amato, in un gioco d'amore fatto di recite e di gesti teatrali dal sapore orientaleggiante: incensi, tuniche, cuscini di piume di struzzo e poesie arabe antiche adornavano il loro 'palcoscenico'. Prima di suicidarsi col gas gli dedicherà un messaggio di maledizione, probabilmente per un amore non ricambiato. Durante una conferenza allo Speakers' Corner di Hyde Park, Muştafâ si avvicina a Isabella Seymour sino a sentirne il calore e l'odore. «Sentii l'odore del suo corpo, quello stesso odore con cui mi aveva accolto la signora Robinson sulla banchina della stazione del Cairo». Ad invito accettato, i due cominciano a frequentarsi per un mese. Lui le dice di chiamarsi Amin Hasan, di essere orfano dei genitori entrambi annegati nel Nilo; lei vedeva in lui «un simbolo, non una realtà»; dietro una sua fotografia gli scriverà la dedica: «Tua fino alla morte. Isabella». Infine Husnâ Bint Maḥmūd, la moglie che Muştafâ Sa'îd sposerà dopo essere tornato in Sudan e che gli darà due figli, ammette che il loro rapporto non era un rapporto di amore.

«Hai amato Mustafâ Said?».

[...]

«Era un padre per i miei figli».

Se la mia impressione era giusta, la voce non era triste, ma vi era un gemito. La lasciai ai sussurri del silenzio, forse avrebbe detto qualcosa. Sì, eccola:

«È stato un buon marito e un buon padre. Finché è vissuto non ci ha fatto mancare niente».

Husnâ fa parte dell'ultimo anello di quella catena di morte che travolge le donne che si sono unite a Muştafâ. Costretta a sposarsi a Wadd al-Rayyes, dopo averlo evirato lo uccide prima di suicidarsi. Morte e suicidio, questo il *fil rouge* che corona tutte le storie che Muştafâ intesse con le donne che incontra. Per scelta o per destino inesorabile, la morte delle donne di Muştafâ sembra un effetto del loro rapporto con un arabo-africano dalla storia avvolta nel mistero. Ciò che sembra emergere dal testo dunque, non è tanto un desiderio di vendetta del protagonista nei confronti di un intero popolo o nazione, quanto piuttosto un rancore atavico nei confronti della madre. «Il mondo improvvisamente si era capovolto da cima a fondo. L'amore? L'amore non fa questo. È il rancore. Io sono pieno di rancore e chiedo vendetta» (Salih 2011, 143). L'universo statico del narratore si è rotto, quell'idillio fatto di certezze infranto, anche nel villaggio una donna può uccidere un uomo perché non vuole sottostare a leggi ancestrali. Gli uomini non sono più preposti alle donne; donne inglesi e donne africane possono essere autrici del proprio destino, ma non può che essere un destino di morte. Jean Morris, la donna che Muştafâ Sa'îd sposa, instaura con lui un rap-

porto sado-masochista, dove il protagonista, da cacciatore diviene preda, vittima passiva dei capricci autodistruttivi della moglie. «Non era odio. Era amore incapace di esprimersi. L'amavo in maniera contorta. E anche lei». Ciò che più di un secolo fa Freud ascriveva alla sessualità femminile, sembra attagliarsi molto bene a entrambi i personaggi:

A rigore queste donne amano, con intensità paragonabile a quella con cui sono amate dagli uomini, soltanto sé stesse. In verità i loro bisogni non le inducono ad amare, ma piuttosto ad essere amate; e si compiaccono degli uomini che soddisfano questa loro esigenza (Freud 1975, 459).

Lo scopo di Jean era quello di essere amata: «Ma era di un'intelligenza e di un'amabilità eccezionale, quando voleva, circondata ovunque fosse da uno stuolo d'ammiratori svolazzanti attorno a lei come mosche» (Salih 2011, 162). Il narcisismo autodistruttivo di Jean trova il suo compimento nella sua relazione con Muştafâ. Jean gli infliggerà lunghe e forzate astinenze sessuali, l'unico momento in cui avranno un rapporto sarà in un parco pubblico, dimentichi di tutto e di tutti. All'estasi dei rari amplessi si alternano scontri e torture fisiche e psicologiche. Lei gioca a far la seduttrice con uomini incontrati per strada o al ristorante, oggetti di altri uomini erano facilmente rinvenibili nel loro appartamento. Tutto conduce verso un destino inesorabile. Jean provoca l'Otello che è in Muştafâ. «“Che cosa t'impedisce di uccidermi? Che aspetti? Forse aspetti di trovare un uomo sopra di me. E pure allora non penso che farai nulla. Ti siederai sul letto e piangerai”» (Salih 2011, 168). È grazie alle umiliazioni che Jean gli infligge che il protagonista potrà finalmente piangere al ricordo della notizia che gli annunciava la morte della madre. Quando Jean lo sfida con tono «non privo di dolcezza», dicendogli, «Tu, amore mio, non sei tipo da uccidere», suscita nel protagonista il ricordo delle ultime parole che la madre gli rivolge prima della sua partenza: «È la tua vita e sei libero di disporne». Jean, sostituto della madre, non è che il ritorno del rimosso di Muştafâ. «Nei suoi occhi c'era una sfida e un richiamo che suscitò lontane passioni nel mio cuore». Laddove la signora Robinson personifica la madre agognata e mai avuta, Jean risveglia nel protagonista il complesso della «madre morta» (Green 2018)¹⁰. Afflitta dal lutto del marito, la madre non è più capace di dedicare al figlio le attenzioni e le cure che il bambino le richiederebbe. Matura così in Muştafâ una profonda depressione che sfocerà in una totale incapacità di amare le donne che incontra. L'unico momento in cui Muştafâ sentirà finalmente di amare è quando esaudirà il desiderio di morte di Jean. L'omicidio si consuma tramite un coltello che

¹⁰ Il complesso della «madre morta», elaborato dallo psicoanalista francese André Green, sembra attagliarsi bene alla descrizione del problema del soggetto rievocato dal protagonista del romanzo di Şâlih. Esso richiama non tanto ad una reale perdita della madre, quanto piuttosto alla perdita delle attenzioni materne dal momento che è la madre stessa a subire un lutto. Il bambino, non più al centro dell'universo materno, cade in depressione. «Il tratto essenziale di questa depressione è che essa si determina in presenza dell'oggetto, lui stesso assorbito in un lutto» (Green 2018, 228).

lentamente le affonda tra i seni. La penetrazione mortale si oppone a quella genitale generatrice di vita. In quel momento «l'universo col suo passato, il suo presente e il suo futuro si condensò in un solo punto prima e dopo il quale non era nulla». Al mondo tolemaico del narratore si oppone l'universo in contrazione di Muṣṭafā Sa'īd. Il momento apicale non sarà più rappresentato dall'amplesso con la propria preda di caccia, ma dall'uccisione di quella donna che più lo ha fatto soffrire, la sola che lo ha fatto amare, quella «madre morta» che lo implora di consumare finalmente la sua vendetta.

Conclusioni

All'inizio di questa analisi del romanzo più noto di al-Ṭayyib Ṣāliḥ, è stato rievocato l'ultimo saggio del fisico teorico Carlo Rovelli *Helgoland*. Qui l'autore ricostruisce per un pubblico di non specialisti, la storia di quella branca della fisica moderna nota come meccanica quantistica. Helgoland è il nome dell'isola in cui il giovane scienziato Werner Heisenberg, ritiratosi in cerca di salute e concentrazione, formulerà il ben noto principio di indeterminazione che è ancora oggi uno dei fondamenti della fisica dei quanti. Una delle interpretazioni che della meccanica quantistica offre Rovelli è che su scala subatomica la descrizione delle leggi di natura in terza persona, come avviene per la meccanica classica, non è più possibile. È solo all'interno di un'ottica relazionale tra oggetti o sistemi fisici che è possibile immaginare le sconcertanti leggi del mondo quantistico.

Insomma – conclude Rovelli – anche se sappiamo tutto quello che c'è da sapere in una situazione particolare su un oggetto singolo, se questo oggetto ha interagito con altri non sappiamo tutto di lui: ignoriamo le sue correlazioni con gli altri oggetti dell'universo. La relazione tra due oggetti non è qualcosa che sia contenuta nell'uno e nell'altro: è di più (Rovelli 2020, 103).

Questa conclusione si sposa felicemente con conclusioni del tutto simili raggiunte in altre discipline, come la psicologia o la psicoanalisi. Si pensi al ben noto principio gestaltista secondo cui l'intero non è dato dalla semplice somma delle singole parti che lo compongono. Similmente in psicoanalisi Thomas Ogden ha posto l'accento sul concetto di terzo analitico intersoggettivo: all'interno della dinamica psicoanalitica la relazione tra chi parla e chi ascolta crea un 'campo analitico' che va oltre le caratteristiche dei singoli attori della relazione analitica presi separatamente (Ogden 1994; 1999; 2013, 46-9). Credo che queste considerazioni debbano *a fortiori* essere tenute in considerazione anche in letteratura e in critica letteraria. La lettura post-coloniale de *La stagione della migrazione al Nord* coglie un elemento senz'altro essenziale del romanzo. L'esperienza dei due personaggi a Londra, i molteplici riferimenti all'invasione inglese in Sudan non lasciano dubbi, ma come evocato nell'introduzione, il contesto storico-politico è il quadro entro cui collocare l'intera storia ma non esaurisce tutto il significato delle relazioni che il protagonista intesse con il mondo femminile. Non solo perché anche nella figura della moglie sudanese si ripropone la medesima dinamica di morte, ma è soprattutto

nella tormentata storia matrimoniale tra Muṣṭafā e Jean che il prisma post-coloniale non tiene conto delle dinamiche profonde che si instaurano tra i due personaggi. Piuttosto quindi che pensare a un conquistatore africano che si vendica su donne inglesi descritte come metafora di un paese occupante, qui si è preferito porre l'accento sulle dinamiche di identificazione, sdoppiamento e proiezione che entrano in gioco nella complessa relazione tra testo, protagonista/i, lettore (Holland 1986).

Al tragico destino del protagonista, risucchiato dalle acque del Nilo durante un'alluvione, si oppone quello colmo di speranza del suo *alter ego*, la voce narrante, che alla fine del romanzo decide di gettarsi nelle acque del Nilo per raggiungere la riva Nord. Il personaggio-narratore, che nella vita è sempre stato aggrappato al suo paese di origine (la madre) e che non ha mai potuto scegliere niente a causa della presenza troppo ingombrante di uno spettro persecutorio, sceglie di tuffarsi e nuotare verso Nord per tornare là dove aveva vissuto per sette anni. In un momento di crisi suicida, sceglie di rimanere in vita; tuttavia, questo atto di rinascita dalle acque sorgenti di vita è scandito da un attimo di grottesca ilarità. Egli grida aiuto «come un attore comico che strilla in un teatro»; non solo non è un grido credibile, ma sicuramente nessuno lo prenderà sul serio. L'epilogo sembra essere la metafora del soggetto che da Sud vuole migrare al Nord, un Nord freddo, incapace di udire le grida di aiuto di chi vuole raggiungere le sue rive. Epilogo sino troppo evocativo di una realtà che sembra ripetersi ancora oggi. Un grido di aiuto tuttavia, che non chiede solo salva la vita, ma racchiude in sé una richiesta più profonda, il ritrovamento di quell'unità intima del soggetto persa durante l'esperienza migratoria. L'elemento del doppio sintetizzato nell'unico personaggio narratore-Muṣṭafā è l'immagine di questa intima contraddizione tra attività e passività, forze vitali e autodistruttive, pulsione di vita e pulsione di morte insite in ogni essere umano. Ecco forse il motivo del successo di un classico che ancora oggi non cessa di parlarci.

Riferimenti bibliografici

- Amyuni, M.T. 1998. "Ṣāliḥ, al-Ṭayyib (1929-)" *Encyclopedia of Arabic Literature*, a cura di J.S. Meisami, e P. Starkey, II, 680-1. London-New York: Routledge.
- Bachtin, M. 1979 (1975). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Bakkār, T. 2015. *al-Ṭābit wa-l-mutaḥawwil*, prefazione a Ṣāliḥ T., *Mawsim al-ḥiġra ilā šimāl*, Dār al-ġanūb li-l-našr, Tūnis: 9-28.
- Beneduce, R. 1998. *Frontiere dell'identità e della memoria: etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*. Milano: Franco Angeli.
- Benslama, F. 2002. *La psychanalyse à l'épreuve de l'islam*. Paris: Flammarion.
- Casini L. et al. 2013. *Modernità arabe. Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*. Messina: Mesogea.
- Eco, U. 2016 (1980). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: La Nave di Teseo.
- Freud, S. 1966 (1899). *L'interpretazione dei sogni*. In *Opere di Sigmund Freud*, III, Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. 1975 (1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. In *Opere di Sigmund Freud*, IV, Torino: Bollati Boringhieri.

- Freud, S. 1976 (1915). *Metapsicologia*. In *Opere di Sigmund Freud*, VIII, Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. 1977 (1919). *Il perturbante*. In *Opere di Sigmund Freud*, IX, Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. 1978 (1925). *La negazione*. In *Opere di Sigmund Freud*, X, Torino: Bollati Boringhieri.
- Geesey, P. 1997. "Cultural Hybridity and Contamination in Tayeb Salih's Season of Migration to the North." *Research in African Literatures*, 28: 128-40.
- Genette, G. 1976 (1972). *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- Genette, G. 1997 (1982). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Green, A. 2018 (1983). *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*. Milano: Raffaello Cortina.
- Hassan, W.S. 2003. "Gender (and) Imperialism: Structures of Masculinity in Tayeb Salih's Season of Migration to the North." *Men and Masculinities*, 3: 309-24.
- Holland, N. 1986 (1968). *Le dinamiche della risposta letteraria*. Bologna: Il Mulino.
- Husayn, T. 2017 (1933). *Adīb. Storia di un letterato*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Iacono, A.M. 2000. *Autonomia, potere, minorità. Del sospetto, della paura, della meraviglia, del guardare con altri occhi*. Milano: Feltrinelli.
- Jacobi, R. 1982. "The Camel-Section of the Panegyric Ode." *Journal of Arabic Literature*, 13: 1-22.
- John, J., e Y. Tarawneh. 1988. "Tayeb Salih and Freud: the Impact of Freudian Ideas On Season of Migration To the North." *Arabica*, 35: 328-49.
- Kafka, F. 1985 (1936). *La partenza*. In F. Kafka. *I racconti*. Milano: Rizzoli.
- Laing, R.D. 1969 (1959). *L'Io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*. Torino: Einaudi.
- Mayer, S.G. 2001. *The Experimental Arabic Novel. Postcolonial Literary Modernism in the Levant*. New York: State University of New York Press.
- Ogden, T.H. 1994. "The Analytic Third: Working with Intersubjective Clinical Facts." *The International Journal of Psychoanalysis* 75: 3-19.
- Ogden, T.H. 1999 (1994). *Soggetti dell'analisi*. Milano: Masson.
- Ogden, T.H. 2013. *L'orecchio dell'analista e l'occhio del critico. Ripensare psicoanalisi e letteratura*. Milano: CIS editore.
- Pioletti, A. 2014. *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*. Soveria Mannelli: Rubettino.
- Praz, M. 1966. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Rank, O. 2001 (1925). *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*. Milano: SE, Milano.
- Rovelli, C. 2020. *Helgoland*. Milano: Adelphi.
- Saeed Adam, A.A. 2015. "Arevenge Endeavor (and) Unconscious Desire: Psychoanalytic study on Mustafa Saeed in Tayeb Salih's Season of Migration to the North." *European Journal of English Language and Literature Studies* 3: 95-102.
- Said, E.W. 1999 (1978). *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli.
- Said, E.W. 2002. *Power, politics, and culture: Interviews with Edward W. Said*. New York: Vintage.
- Salih, T. 2011 (1967). *La stagione della migrazione a Nord*. Palermo: Sellerio, Palermo.
- Sass, L.A. 2013 (1992). *Follia e modernità. La pazzia alla luce dell'arte, della letteratura e del pensiero moderni*. Milano: Raffaello Cortina.
- Shaheen, M. 1985. "Tayeb Salih and Conrad." *Comparative Literature Studies* 22: 156-71.
- Siddiq, M. 1978. "The process of individuation in al-Tayyeb Salih's novel Season of Migration to the North." *Journal of Arabic Literature* 9: 67-104.
- Thorne, K. 2019 (1994). *Buchi neri e salti temporali. L'eredità di Einstein*. Roma: Olibo Castelvechchi.

Viaggi, tempi e mondi: l'Oriente nell'opera di Mário Cláudio¹

Catarina Nunes de Almeida²

L'Oriente è un *topos* centrale dell'opera referenziale della cultura portoghese. Uno degli aspetti più caratteristici di ogni letteratura nazionale è senz'altro il riflesso della propria Storia in essa racchiuso. La tesi avanzata da Eduardo Lourenço in *Il Labirinto della Saudade. Portogallo come destino* (opera edita per la prima volta nel 1978) ha evidenziato proprio questa idea – che la tradizione letteraria portoghese, basata su di un «ingenuo e favoloso dialogo muto tra noi stessi» (Lourenço 2006, 14)³, sia stata «orientata o sottodeterminata coscientemente o incoscientemente dalla preoccupazione ossessiva di scoprire chi siamo e cosa siamo come portoghesi» (Lourenço 2006, 152).

¹ Il saggio è stato tradotto in italiano da Michela Graziani, come richiesto dall'autrice, incluse le citazioni di Mário Cláudio.

² O trabalho desenvolvido pela investigadora é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art.º 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho. Questa precisazione tecnica è rimasta in portoghese, come richiesto dall'autrice.

³ Per attenerci fedelmente ai contenuti del testo originale, abbiamo utilizzato la traduzione italiana del 2006 a cura di Roberto Vecchi e Vincenzo Russo (Lourenço 2006). Nella bibliografia finale riportiamo però anche l'edizione del 2010 in lingua originale.

Catarina Nunes de Almeida, University of Lisbon, Portugal, c.nunesdealmeida@gmail.com, 0000-0002-4218-0930

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Catarina Nunes de Almeida, *Viaggi, tempi e mondi: l'oriente nell'opera di Mário Cláudio*, pp. 343-352. © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.26, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta Garcia (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

A partire dal Romanticismo, prosegue Lourenço, il Portogallo non solo interroga la propria Storia, ma la interpella in modo permanente. Anche alla fine dell'epoca coloniale, con la sconfitta dell'idealismo patriottico dello *Estado Novo*, la letteratura contemporanea portoghese mantiene la continuità simbolica di questo procedimento definito da Lourenço di «autognosia»; ovvero opere recenti continuano a «echeggiare una *preoccupazione* per il tema dell'identità e dell'identificazione nazionali» e a sancire «con il tema “Portogallo” la stessa relazione ombelicale» (Lourenço 2006, 153, 154). Dunque, la poesia, il teatro e la narrativa hanno accompagnato fino ai nostri giorni l'evoluzione storica della presenza portoghese in Oriente come approccio critico, oppure come semplice gesto commemorativo.

All'interno del presente lavoro, l'aspetto che vogliamo indagare maggiormente è in che modo la letteratura contemporanea portoghese torni a recuperare, questa volta con una certa ironia, i 'fumi dell'India', simbolo del decadimento di una nazione, per tanti secoli 'intossicata', illusa dall'immagine impeccabile del proprio Impero a Oriente. In tal senso, cercheremo brevemente di interpretare l'idea di Oriente e il ricordo dei viaggi marittimi portoghesi dal punto di vista della poetica dello scrittore Mário Cláudio, tenendo conto dell'intreccio metaforico tra storia e finzione.

Mário Cláudio – pseudonimo di Rui Manuel Pinto Barbot Costa, nato a Porto nel 1941 – è autore di una vasta opera letteraria che spazia dal romanzo, alla poesia, al teatro. Con oltre cinquanta libri pubblicati, molti dei quali premiati e tradotti all'estero, l'autore ha percorso universi figurativi diversificati, esplorando la rappresentazione di spazi e tempi molto diversi tra loro. La nostra riflessione si orienterà principalmente sul tema delle navigazioni marittime, enfatizzando con questa scelta la necessità di rivedere gli aspetti della costruzione narrativa e identitaria che la storia ufficiale delle scoperte ha sostenuto sotto gli auspici della sua espressione epica. Non dimentichiamo che le raffigurazioni di Vasco da Gama, figura-chiave di questa storia, sono state decisive per modellare la mentalità nazionale portoghese, contribuendo alla costruzione di uno 'splendore' patriottico e all'esaltazione mitica delle scoperte (cfr. Vecchio, e Roani, 2015a, 37).

Intendiamo, dunque, esaminare un *corpus* letterario composto da tre opere di Mário Cláudio che si avventurano in un procedimento di riscrittura dei resoconti storici delle principali imprese d'Oltremare rivolte in Oriente; si tratta dei romanzi *Peregrinação de Barnabé das Índias* [Peregrinazione di Barnabé delle Indie] (1998), *Os Naufrágios de Camões* [I Naufragi di Camões] (2016) e la *pièce* teatrale *A Ilha de Oriente* [L'Isola d'Oriente] (1989). Soprattutto in *Peregrinação de Barnabé das Índias* è possibile osservare che, attraverso l'evoluzione psicologica dei personaggi e dei loro punti di vista, la narrativa si avvicina notevolmente al sostrato mitico sopra accennato, a partire dal quale il Portogallo si è abituato a costruire la sua memoria.

Uno dei tratti distintivi dell'opera in questione riguarda le due raffigurazioni dell'Oriente che Mário Cláudio mette in contrasto: da un lato, un Oriente fantastico, cristallizzato dai miti e dai bestiari medievali; dall'altro, un Oriente (sempre più) fattuale, derivante da un contatto diretto con lo spazio. Come sap-

priamo, nel Medioevo, l'immagine della terra poggiava su un insieme contraddittorio, composto da una sintesi di riferimenti derivanti dalla cultura greco-latina e biblica, seppure con alcune correzioni grazie alla comparsa successiva delle carte nautiche e all'ampliamento dell'orizzonte geografico da parte degli arabi.

Del vastissimo immaginario medievale Mário Cláudio ha raccolto, per il suo romanzo, quasi tutti i miti conosciuti all'epoca, collocandoli in dialogo con la voce dell'esperienza; la voce delle prime fonti testimoniali. Questo dialogo, da quanto si apprende, è rimasto per molto tempo come una sorta di dialogo tra sordi, poiché la difficoltà dei marinai di epoca umanistico-rinascimentale era quella di preservare la realtà medievale con le proprie credenze, evitando di smantellare tutto ciò che era stato letto o raccontato fino ad allora. Dunque, per costruire la propria idea di Oriente, l'autore parte da questo sostrato mitico, attingendo a diverse fonti della tradizione leggendaria europea, tra cui il mito dell'Eden terrestre, il mito del Prete Gianni, l'utopica isola di San Brandano e tutto il bestiario fantastico costellato da sirene, giganti e idre terrificanti.

Durante il Medioevo l'India esisteva già come una sorta di 'grande palcoscenico', sul quale sfilavano innumerevoli personaggi leggendari e fantastici, che raffiguravano non solo la sintesi dei resoconti dei mercanti e dei pellegrini, quanto l'immaginazione dei poeti e dei chierici. Col passare dei secoli, e con la trasmissione orale, ha ricoperto sempre più il luogo di 'paradiso perduto', di antro infernale oppure di terra cristiana.

Con lo stanziamento dei portoghesi in India, l'Europa inizia a ricevere immagini e notizie sempre più precise del territorio asiatico, trasformando i miti in realtà osservata e ben documentata, nonostante gli aspetti cosmogonici medievali continuarono a circolare anche in seguito alla scoperta della stampa e alla pubblicazione di opere più veritiere. Pertanto, sulla base di quanto abbiamo già menzionato precedentemente, la convivenza tra la nuova realtà e i miti legati all'immaginario ancestrale ha attraversato praticamente tutto il Periodo Moderno.

Tra le numerose opere leggendarie è di fondamentale importanza mettere in risalto il mito del Prete Gianni (che si sviluppò a partire dalla *Lettera apocrifia del Prete Gianni*, diffusa in Occidente tra il 1155 e il 1175). Questo mito si trasformerà velocemente in una delle più significative proiezioni dell'Oriente, non solo per la sua durata nell'immaginario collettivo europeo, quanto soprattutto per la sua influenza (ma anche corresponsabilità) nelle mire espansionistiche che hanno preceduto il XV secolo. La particolarità del mito del Prete Gianni risiede nella sua interminabile ricerca, ossia, nell'insistente tentativo di situarla in uno spazio reale. E per Barnabé, personaggio centrale del romanzo di Mário Cláudio, restano più certezze che dubbi sull'esistenza del Prete Gianni. A Barnabé, che si presenta come un discendente ebreo, abituato fin dalla tenera età a preservare le vere credenze, è attribuita la convinzione che, malgrado tutte le virtù e ricchezze riconosciute dai cristiani al remoto monarca, quest'ultimo in realtà avrebbe origini ebraiche.

Non dimentichiamo che tra i motivi che spinsero i portoghesi in India nel 1498 – oltre al desiderio di scoprire una nuova rotta marittima che garantisse il commercio con l'Oriente – vi era la ricerca di alleati tra i presunti 'cristiani

dell'India', al fine di organizzare una nuova Crociata contro gli infedeli. Questa ambita alleanza ha costituito la parte più idealista del progetto delle Scoperte, basato sul vecchio mito dell'India cristiana. Guidati da questa credenza, i primi portoghesi che arrivarono nel territorio indiano ed ebbero contatti con la religione induista, crearono l'illusione di ritrovare in quei riti locali varie somiglianze con il cristianesimo. Tale illusione non scomparve nemmeno con la seconda spedizione (1501), quando iniziò ad essere più chiaro il fatto che i culti idolatri dominanti avevano una radice ben diversa da quelli cattolici e che i cristiani erano in realtà una minoranza, tra musulmani e indù. La narrativa di Mário Cláudio rimarrà fedele a questo aspetto che si traduce in una ricerca della propria identità nell'alterità, rivelandoci un 'io' (oppure un 'noi') che ora si identifica con gli 'altri', ora si distanzia da essi, indirizzandosi sempre a se stesso, come modello di riferimento. Prendendo come punto di partenza lo stesso fervore religioso, manifestato dai portoghesi nel desiderio di incontrare nell'Altro aspetti comuni legati alla sacralità, anche Mário Cláudio ci fornisce vari indizi importanti sulla visione parziale e distorta dei portoghesi del Cinquecento.

Martinho Soares sostiene che la visualità e la verosimiglianza che contraddistinguono la scrittura di Cláudio e i suoi testi, dipendono molto dallo studio diligente della società e degli usi e costumi, intrapresi dall'autore (cfr. Soares 2019, 36-7). La lettura di libri storici e la consultazione di documenti sono abitudini inseparabili della formazione iniziale dello scrittore come bibliotecario-archivista dell'Università di Coimbra, completata in seguito con la laurea in Biblioteconomia e Scienze Documentali presso l'Università College di Londra. L'estrema facilità con cui accede alle fonti storiche e la centralità che esse occupano nel suo lavoro letterario, sono inseparabili dai compiti che ha appreso nel tempo, sia come bibliotecario, sia come tecnico del Museo Nazionale di Letteratura. In seguito, tale esperienza metterà in risalto il valore della documentazione e della conoscenza dell'autore, spiegando altresì il privilegio rivolto alle opere di narrativa, sempre costruite su una base storica.

In *Peregrinação de Barnabé das Índias*, il punto di vista dei personaggi è perfettamente inserito nel loro tempo. La descrizione dell'arrivo a Calicut è un momento significativo per comprendere l'effetto ripugnante che scaturisce dal contatto con lo spazio, quando Barnabé ha l'opportunità, per la prima volta, di confrontare la città con l'immagine che aveva creato nei propri sogni. La repulsione e lo choc da lui espressi in più occasioni, dalla pacifica convivenza degli autoctoni indiani con le scimmie e le vacche, fino alle pratiche spirituali dei Sadhu o l'oscura immolazione delle vedove, sono episodi che servono a Barnabé per tirare le proprie conclusioni circa la maledizione di quella terra.

La caricatura di questo nuovo Oriente, confermata dall'esperienza, è ancora lontana dai ritratti esotici cari ai romantici. Anzi, in questo romanzo tale caricatura è accompagnata da vari momenti di disappunto che trasfigurano continuamente lo spazio, tanto da privarlo della sua sacralità. Nello specifico, le prime immagini di questo Oriente, lontano e indecifrabile, appaiono a Barnabé in gioventù, durante le riunioni segrete di Joseph, il cugino ebreo. Solo in alcuni momenti precisi – nella descrizione del bazar indiano (cfr. Cláudio 2017,

142) o degli abiti (Cláudio 2017, 147), nel ritratto del Samorim (Cláudio 2017, 165) e soprattutto nella visione erotizzata della donna – il romanzo si avvicina ad un certo gusto esotico di romantica memoria. Sia quando i navigatori approdano in Mozambico (Cláudio 2017, 141), sia a Calicut, la figura femminile consustanzia l'elemento consolatore e materializza l'unico Oriente paradisiaco che è permesso loro di conoscere, tanto da confonderlo, quasi, con il sogno (similmente all'arrivo degli argonauti portoghesi presso l'Isola degli Amori, celebrato da Camões ne *I Lusíadi*).

Nella produzione letteraria di Mário Cláudio, l'immagine dell'Oriente, soprattutto di Goa, si completa in un romanzo a noi più recente, *Os Naufrágios de Camões* (2016). Si tratta di un'opera che, dal punto di vista di Martinho Soares, ha contribuito notevolmente ad amplificare l'aspetto biografico, anti-epico e anticonformista dello scrittore, rafforzando ancora una volta la centralità della biblioteca quale luogo della costruzione e archiviazione del sapere (cfr. Soares 2019, 52). Il romanzo esplora l'ipotesi che l'autore de *I Lusíadi* in realtà non sia sopravvissuto al naufragio avvenuto alla foce del fiume Mekong, attorno al 1565, diversamente da quanto ci ha trasmesso la tradizione fino ad oggi. Il capitano della nave, che Mário Cláudio chiama Bartolomeo de Castro, si sarebbe appropriato del manoscritto camoniano e dell'identità del poeta dopo la tragedia, producendo a nome suo la parte restante del poema epico nazionale. Mário Cláudio aggiunge a questa ipotesi altri argomenti e varianti che sostiene attraverso figure realmente esistite, che vengono trasformate in personaggi narrativi (tra cui il viaggiatore inglese Richard Francis Burton e lo stesso Mário Cláudio) e piani temporali che si intersecano (i secoli XVI, XIX e l'epoca a noi contemporanea).

Un aspetto che sembra influire sulla rappresentazione degli spazi è l'annessa islamofobia attribuita a Camões (cfr. Cláudio 2016, 95-6) che in certi momenti serve a Mário Cláudio da pretesto per distinguere due Orienti geografici. Con un sottofondo inequivocabilmente esotico, da un lato ritrae le piacevoli descrizioni di Goa del contemporaneo Timothy, dall'altro le nauseanti sensazioni percepite da Burton in un altro Oriente, l'Islam – un aspetto, questo, che converge con le informazioni costanti, presenti nei resoconti scritti dal viaggiatore inglese.

L'impero ottomano materializzava ancora l'antica concezione di Oriente come sinonimo di una fede rivale, tanto da costituire, in pieno XVI secolo, la più grande minaccia all'egemonia europea. È a questo Oriente – intollerante, sanguinario, oscuro – che si contrappose un Oriente di speranze e fantasie, che inizia a far sognare l'Europa quando la flotta di Vasco da Gama arriva in India via mare. La natura contrastante di queste terre lontane è uno dei tratti distintivi dell'opera narrativa di Mário Cláudio che vogliamo esporre anche in questo studio, poiché, sulla base di quanto riportato precedentemente, il viaggio è una grande avventura sinestetica che offre una vasta tela di contraddizioni: dalla visione del meraviglioso e della purezza più pura, allo choc con la sordida quotidianità complessa e marcata da disuguaglianze; dalla musicalità penetrante e spirituale, al rumore assordante e doloroso di certi angoli; dal profumo sublime che raggiunge i livelli più alti del sogno, ad altri odori pesanti e nauseabondi. Nelle descrizioni che percorrono le tre opere scelte è possibile scorgere nume-

rosi esempi di questi paradossi e antinomie perfettamente riflessi, ancora una volta, nella figura della donna orientale. Temperato dall'estetica esotizzante, che ricorda le famose 'cineserie', nel romanzo di Cláudio emerge il ritratto dell'amata di Camões, Dinamene, la fanciulla cinese morta tragicamente, «bella come una peonia sbocciata» (Cláudio 2016, 138).

Come sappiamo, la donna orientale costituisce da sempre uno dei tratti distintivi dell'immaginario orientalista, in quanto sineddoche della stessa Asia tropicale (cfr. Braga 2019, 144-7). Anche in Mário Cláudio la sensualità femminile emerge molte volte come risposta a una sessualità repressiva, angosciata e dogmatica. Recuperando il suo valore di *topos* orientalista, l'autore attribuisce alle figure femminili di questi romanzi il compito di ampliare i paesaggi, rendendole praticamente indistinte dagli ambienti che materializzano le loro caratteristiche. Le formulazioni di questo tema, all'interno della letteratura contemporanea portoghese, garantiscono così l'intenso dialogo con l'immaginario mitico del viaggio in India, radicato ancora una volta ne *I Lusíadi* di Camões e nel celebre episodio dell'Isola degli Amori.

Il testo drammatico *A Ilha de Oriente* è un altro dei lavori di Mário Cláudio in cui questo remoto spazio figurativo ci viene presentato come un idillio, una chimera, come centro di una utopia civilizzatrice. Il registro marcatamente allegorico di questa *pièce* evoca altri testi della memoria collettiva portoghese, alcuni ancestrali, quali la leggendaria Atlantide, le Isole di San Brandano (o Isole Fortunate), l'ambita visione del mondo che Tommaso Moro descrive nella sua *Utopia* e, soprattutto, il mitema delle Indie Spirituali, profondamente legato alla costruzione dell'identità nazionale portoghese, attraverso una trasposizione visionaria e profetica dei viaggi marittimi – l'idea della scoperta di 'un'altra India' (cfr. Borges 2010, 49-51). Ma non solo: è anche la coscienza acuta di una crisi che dà forma al testo drammatico di Mário Cláudio, attraverso la voce del marinaio Leonardo, la voce che testimonia un sogno trasformato in incubo e desolazione, a cui non resta altro che sommare i lamenti.

Dopo la Rivoluzione del 25 aprile 1974, che ristabilisce la democrazia in Portogallo, si avvia un procedimento di revisione e decostruzione dei miti legati all'ideologia dell'impero, tanto che Vasco da Gama e la rappresentazione del suo viaggio diventano due degli oggetti preferiti di questa rilettura critica (soprattutto in prossimità dei Cinquecento anni dell'arrivo in India celebrati nel 1998). Si vedano ad esempio, nella narrativa di finzione, opere quali *O Bosque Harmonioso* [Il Bosco Armonioso] (1982) di Augusto Abelaira, *As Naus* [Le navi] (1988) di António Lobo Antunes e *O Conto da Ilha Desconhecida* [Il racconto dell'isola sconosciuta] (1997) di José Saramago; o ancora più recentemente *Uma Viagem à Índia* [Un viaggio in India] di Gonçalo M. Tavares (2010) e *O Murmúrio do Mundo* [Il mormorio del mondo] di Almeida Faria (2012). Potremmo aggiungere anche un'altra opera di Mário Cláudio, *Tocata para Dois Clarins* [Toccatina per due clarini] (1992), che abbiamo deciso di omettere in questo lavoro perchè ritenuta poco rappresentativa della costruzione immaginaria dell'Oriente, in confronto alle altre prese in esame. Tali opere, insomma, funzionano come

‘contro-discorso’, sostituendo la mitologia culturale imposta dal tempo con una sorta di immaginario favoloso allegorico (cfr. Vecchio, e Roani 2015b, 192).

È all’interno di questa cornice di ‘contro-reakzione’ (cfr. Soares 2019, 50), nella quale si configura la letteratura portoghese a partire dall’ultimo quarto del secolo scorso, che dobbiamo leggere le opere di Cláudio selezionate per questo lavoro, visto che evidenziano il conflitto contro un certo autismo memorialista che cerca di negare la realtà nuda e cruda degli eventi. In tal senso, gli incroci tra storia e finzione che ognuna di esse fornisce non presentano solo un nesso intratestuale, ricorrendo a stratagemmi che vanno dalla citazione all’allusione, al *pastiche* e alla parodia – che sarebbe l’ambito della intertestualità –, ma raggiungono soprattutto i domini della ‘trans-finzionalità’. Ciò che incontriamo nell’opera di Mário Cláudio – e in altre alle quali facciamo allusione – è l’appropriazione di personaggi di una previa finzione col fine di essere reinventati in una finzione piuttosto distinta. Come spiega Isabel Pires de Lima, ci troviamo di fronte a una sorta di ‘contro-finzioni’, dove al centro della narrativa viene collocato un personaggio alternativo alla Storia, approfittando di certe porosità esistenti nella trama ufficiale della Storia stessa, per creare sequenze di enunciati ‘controfattuali’ (Lima 2011, 172-3). Dunque, il personaggio di finzione arriva a occupare il posto della realtà costruendo, a partire da qui, una narrativa ‘controfattuale’; una narrativa di primo grado, per così dire, che la storiografia e la memoria collettiva riconoscono come quella a cui appartiene il personaggio in questione.

Inserita in questa tendenza, l’isola d’Oriente, nella *pièce* di Mário Cláudio, trascende ogni geografia e ogni luogo oggettivamente conosciuti: Vasco da Gama conduce i suoi uomini verso questo ritaglio di terra «che si trova al centro del mondo» (Cláudio 1996, 97), ma che nessuno ha mai visto in nessuna mappa, tanto da attribuire loro l’importante missione di scoprire «quale mistero ruota attorno al Mondo e al Portogallo» (Cláudio 1996, 101). È un’isola situata fuori dallo spazio, ma solo apparentemente fuori dal tempo, visto che Vasco da Gama, la voce che pilota i navigatori, ciroscrive l’azione in un momento reale. Assicurando l’esercizio continuo della memoria – non la memoria del passato ma quella che rende ‘presente’ il presente – figura come un *trait d’union* con il tempo concreto della scrittura, che è anche il tempo della decadenza e del declino.

Questo Vasco da Gama che entra in scena «sotto un baldacchino di velluto rosso sostenuto da un bambino nero, adulato da una coppia di ballerini indiani, seguito da quattro marinai che camminano in retroguardia» (Cláudio 1996, 115), corrisponde all’immagine simbolica dell’Impero, grandioso e sovrano, che il XV secolo ha visto nascere. Così, nonostante la sua voce sia rivolta al presente – a un altrettanto simbolico ‘marinaio di oggi’ – e lo esorti a proseguire la sua missione, Vasco da Gama è una figura che sembra incarnare essenzialmente il passato: la reputazione degna, ma ormai caduca del popolo portoghese, e un’esistenza cristallizzata ormai spenta da tempo. Il personaggio Leonardo, da parte sua, rappresenta la natura visionaria e utopica del medesimo popolo. La sua isola – o, se preferiamo, la sua India – «[è] quella che risiede nel cuore, di cristallo e diaspro, il cui nome nessuno pronuncia»; è l’isola che si trova «[i]n ciò che nessuno ha mai disegna-

to, che si custodisce nel petto ed è così fine che è materia trasparente, senza limiti, lunghezze, linee, colore, leggenda alcuna» (Cláudio 1996, 126).

Questa lettura allegorica dello spazio ci invita a esaminare, ad esempio, la poesia *Passage to India* (*Leaves of Grass*, 1855), nella quale anche Walt Whitman ci presenta un'India che è simbolicamente la culla grandiosa dell'umanità, l'eden terrestre, il mito splendente delle origini della civiltà. Questo spazio mitico, ideale, concepito da Whitman, in sintonia con quello presentato dal personaggio Leonardo, sarebbe raggiungibile solo attraverso un viaggio dello spirito. È questo l'appello del soggetto poetico di *Passage to India*: l'anima dovrebbe cambiare marcia e andare indietro nel tempo, nel passato. Allora il destino diventa una sorta di Quinto Impero (messianico-sebastianista-pessoano): al poeta è attribuita questa missione di raggiungere l'India tramite 'l'Anima'. Anche nella *pièce* di Mário Cláudio l'Anima si presenta come personaggio e l'autore, con l'ausilio di didascalie, mette in risalto l'idea che questa scaturisca «sempre unita a Leonardo» (Cláudio 1996, 126).

Infatti, ognuno di questi aspetti enfatizzati nella *pièce* di Mário Cláudio riprende una delle questioni più frequentemente avanzate dalla letteratura portoghese posteriore alle Scoperte – la questione dell'incombenza divina, ossia l'attribuzione alla nazione portoghese di un mandato divino di conquista del mondo (cfr. Vecchio, e Roani 2015b, 35). D'accordo con questa lettura, l'incontro con l'Oriente terrestre assume un'importanza quasi secondaria, visto che ha rappresentato solo la chiave d'accesso verso un Oriente maggiore e simbolico: l'Oriente celeste. Nell'ultimo atto della *pièce* Vasco da Gama ritiene l'argonauta Leonardo «disperso negli affari terreni», in quanto l'isola dove approda per compiere la propria missione è un'isola dislocata al di fuori della comprensione umana: un'isola dell'anima.

Tale Oriente simbolico, che per molto tempo ha popolato la letteratura portoghese, anche nella *pièce* di Mário Cláudio acquisisce la valenza di un percorso e di un destino iniziatici. Ed è quanto ci rivela Vasco da Gama nella scena finale – le sue parole auto-investono il capitano di doni che possiamo definire messianici. Si tratta di auto-attribuzioni che lo trascendono e che vengono confermate dallo stesso marinaio Leonardo, e per questo, riconosciute simbolicamente da un popolo intero.

Anche in *Peregrinação de Barnabé das Índias*, la missione quinto-imperialista e il destino spirituale attribuito alla patria portoghese sono oggetto di riflessione continuativa. Le figure degli angeli, simbolicamente presenti fin da subito nei nomi attribuiti a due delle tre navi della flotta di Vasco da Gama, si impongono come mediatori di questo destino. Ancora una volta, è dal capitano maggiore che parte l'assunzione della divina incombenza che è stata loro affidata – una comprensione che poi si estenderà a Barnabé. A questo punto il viaggio interiore inizia a prendere forma, anche se il vero senso della peregrinazione verrà chiarito solo alla fine. Nel penultimo capitolo, davanti a Barnabé, appare la figura statica di San Raffaele. Toccato dalla volontà e dai desideri dell'angelo, Barnabé diventa un uomo 'illuminato'. Alla fine del romanzo si ha la certezza che ad aver accompagnato il viaggio nello spazio reale sia stata una *peregrinatio*

animae, comandata dall'Alto. A questa chiamata superiore, solo il personaggio Barnabé è stato capace di accedere.

Le opere analizzate per questo lavoro non lasciano dubbi che il viaggio in India continui ad essere uno dei discorsi più emblematici della memoria culturale portoghese. La letteratura contemporanea ha affermato tale continuità simbolica, prendendo parte a un intreccio fantasmatico, dove ad ogni momento i soggetti rivelano i propri predecessori e recuperano personaggi d'altri tempi. Mário Cláudio, avvicinandosi allo spirito della sua generazione, propone una deposizione elaborata degli scenari della storia, dove l'Oriente occupa uno spazio preferenziale. Ci troviamo di fronte a opere di narrativa che smascherano gli obiettivi predatori dei viaggi 'evangelizzatori', come spiega Lélia Parreira Duarte, mostrando in forma velata delle vere e proprie critiche all' 'eroismo' dei viaggiatori e al loro 'naturale' destino di dominatori del mondo, ma anche presentando il documento storico quale strumento testuale incompleto, senza una debita ricezione (cfr. Duarte 2010, 124).

Il mio proposito è stato quello di aver chiarito, attraverso questa breve analisi, in che modo alcune opere recenti di Mário Cláudio re-iscrivano la storia delle navigazioni portoghesi, insieme alla riformulazione delle premesse ideologiche e alle strategie figurative e discorsive dei resoconti di viaggio. La rappresentazione dell'immaginario collettivo, sulla base di quanto abbiamo illustrato, opera a partire da un meccanismo allegorico molto vicino alla tradizione narrativa, proveniente dai viaggi e dalle peregrinazioni anteriori (cfr. Vecchio, e Roani 2015b, 42). L'arrivo in India ha imposto (e impone ancora oggi) un nuovo modo di intendere e concepire lo spazio, nel senso che indica la nascita del Nuovo Mondo e la rettificazione del Vecchio Mondo. Nelle opere di Mário Cláudio che abbiamo analizzato, l'incontro con l'Oriente rappresenta più che un marchio storico: tale incontro ha dato vita a un nuovo parametro per la scoperta dell'uomo intrapresa dall'uomo e soprattutto per l'unione tra il percorso umano e l'istanza divina.

Riferimenti bibliografici

- Abelaira, A. 1987 (1982). *O Bosque Harmonioso*. Lisboa: O Jornal.
- Antunes, A.L. 2016 (1988). *As Naus*. Alfragide: Leya/Livros RTP.
- Borges, P. 2010. "Índias Espirituais e Ilusão em Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa. Portugal como centro do descentramento e re-orientação do Velho Mundo europeu-occidental." In *L'Oriente nella lingua e nella letteratura portoghese*, a cura V. Tocco 47-66. Pisa: Edizioni ETS.
- Braga, D.D. 2019. *As Índias Espirituais. Fernando Pessoa e o orientalismo português*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Cláudio, M. 1992. *Tocata para Dois Clarins*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cláudio, M. 1996 (1989). "A Ilha de Oriente." In Cláudio, M., *Noites de Anto e A Ilha de Oriente*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Cláudio, M. 2016. *Os Naufrágios de Camões*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Cláudio, M. 2017 (1998). *Peregrinação de Barnabé das Índias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Duarte, L.P. 2010. “A peregrinação desmistificada: Fernão Mendes Pinto, Augusto Abelaira e Mário Cláudio.” *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, 10 (2): 123-32.
- Faria, A. 2012. *O Murmúrio do Mundo*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Lima, I.P. de. 2011. “Deslocações criativas a Oriente no romance contemporâneo.” *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 24/25: 167-85.
- Lourenço, E. 2006. *Il labirinto della saudade. Portogallo come destino*, a cura di R. Vecchi, e V. Russo, Diabasis: Reggio Emilia.
- Lourenço, E. 2010 (1978). *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva.
- Saramago, J. 2018 (1997). *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Porto Editora.
- Soares, M. 2019. *O Essencial sobre Mário Cláudio*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Tavares, G.M. 2011 (2010). *Uma Viagem à Índia*. Alfragide: Caminho.
- Vecchio, D., e G.L. Roani. 2015a. “A viagem continua: as memórias reescritas de Vasco da Gama.” *Revista Letras*, 24 (49): 175-97.
- Vecchio, D., e G.L. Roani. 2015b. “Literatura, História e Imaginário: a viagem de Vasco da Gama revisitada por Mário Cláudio.” *Revista Remate de Males*, 35 (2): 301-23.

Le molteplici frontiere letterarie e artistiche del
viaggio: metamorfosi, cronotopi, fototesti

Ao(s) espelho(s) do espaço e do tempo

Annabela Rita

EROS e PSIQUE

....

*Mas cada um cumpre o Destino –
ela dormindo encantada,
ele buscando-a sem tino
pelo processo divino
que faz existir a estrada.*

*E, se bem que seja obscuro
tudo pela estrada fora,
e falso, ele vem seguro,
e, vencendo estrada e muro,
chega onde em sono ela mora.*

*E, inda tonto do que houvera,
à cabeça, em maresia,
ergue a mão, e encontra hera,
e vê que ele mesmo era
a Princesa que dormia.
Fernando Pessoa*

O que se celebra aqui é a circum-navegação do globo. Podemos falar dela, desde os preparativos ao processo, à documentação e à sua consequencialidade. E destacá-la no âmbito da história das viagens *além-mar*, ou das europeias para *além de si*, assinalando as metamorfoses da sua mundividência e observando os sucessivos paradigmas da literatura de viagens, desde os *espelhos do mundo* (enciclopediando o conhecimento do mundo antigo), passando pelas medievais brandonianas e afins dominadas pelas maravilhas divinas, seguindo pelos roteiros de viagens filosóficas entretecendo experiência e imaginação, até à sua tematização na literatura moderna. Também interessante é ver de que modo as artes, nas suas diferentes práticas discursivas, a representam.

Outros o estão a fazer (e bem!) e eu mesma já abordei alguns tópicos mencionados. Opto pelo que mais me seduz neste momento: observar de que modo essa Europa embarcada e circum-navegante se foi concebendo e representando aos espelhos do tempo e do espaço. E, sendo Portugal a sua finisterra, perfil

Annabela Rita , University of Lisbon, Portugal, annabela.rita@gmail.com, 0000-0002-1541-3006
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Annabela Rita, *Ao(s) espelho(s) do espaço e do tempo*, pp. 355-370, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.28, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta García (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

avançado sobre o oceano que a envolve, replicando-lhe o imaginário identitário e fundador, permitam-se que o tome como observatório privilegiado da sua 'psique'. Afinal, não afirmam os estudiosos do nosso imaginário essa identidade das estruturas míticas que informa a heterogeneidade europeia? E não confessa, como outros, Eduardo Lourenço

Na verdade, eu falo de mim em todos os textos. Tanto me faz que seja sobre política, literatura, ou qualquer outra coisa. [...] Cada um dos assuntos por que me interesse daria para ocupar várias pessoas durante toda a vida. Por isso como não possuo vocação heteronímica, tenho procurado encontrar umnexo entre as minhas diversas abordagens da realidade. No fundo é a procura de um só tema. E, de facto, seirmos bem, o fio condutor do que venho fazendo, e procuro ainda fazer, é uma reflexão constante sobre o Tempo. Ou melhor, a temporalidade (Lourenço 1998, [s.p.]).

Ou, para evocar a Filosofia Portuguesa, não nos refere Dalila Pereira da Costa, no seu *A Nau e o Graal*:

tantas recorrências de hierofanias no tempo e no mesmo território duma mesma comunidade, dum mesmo arquétipo: mundial e ainda duma certa comunidade [...] cultural atlântica. [...] Na específica maneira que tem o sagrado de, sem cessar, retomar uma mesma sua realidade, transcendente, e através dos séculos e milénios, dar-lhe sem cessar diversas formas na imanência – na manifestação como realidade terrestre. Manifestação que, assim, na história, não se esgotará de uma só vez, não esgotará num só acontecimento ou objecto, toda a sua realidade, como potência. Porque todos eles serão em si só reflexos, ou florescências terrestres duma só raiz, essa, transcendente e inexaurível: o arquétipo sagrado (Costa 1978, 51-2).

E não há, também, a actual manifesta necessidade de auto-reflexividade assinalada em obras como, por exemplo, *Repensar a Europa* (2013), de José Eduardo Franco, Teresa Pinheiro, Beata Elzbieta Cieszynska, ou *De Portugal para a Europa* (2017), de António Barreto, face aos problemas que a Europa enfrenta: sentindo-se clivada (*Continente Dividido*, 2018, de Ian Kershaw), desorientada (*A Europa à Deriva*, 2016, de Slavoj Žižek), numa encruzilhada (*A Europa na Encruzilhada*, 2018, de João Rosa Lã; *Quo Vadis Europa. A Encruzilhada Europeia*, 2019, de Bruno Ferreira Costa), à beira do abismo (*A Europa à Beira do Abismo*, 2018, de Tony Phillips) ou, mesmo, a morrer (*A Estranha Morte da Europa. Imigração, Identidade, Religião*, 2018, de Douglas Murray)? Em busca de si, na tradição (*Da Face Oculta do Rosto da Europa*, 2009, de Manuel J. Gandra) e no balanço dos tempos (*Padre Manuel Antunes – A Anatomia do Presente e a Política do Futuro. Portugal, a Europa e a Globalização*, 2017, de Padre Manuel Antunes e José Eduardo Franco). E, aqui, eu, nós não seremos europeus, aqueles a quem Miguel Real, dedica o réquiem de uma antecipação científica (*O Último Europeu*, 2015) e de um último grande amor (*O último minuto na vida de S.*, 2007)?

Assim, a minha viagem, aqui, será, não atenta à de Fernão de Magalhães, nem aos diferentes e sucessivos paradigmas da literatura de viagens, a mais antiga, si-

nuosa e espantosa linhagem do nosso cânone. Será, sim, homenagem à que aqui evocamos, de circum-navegação, do abraço ao globo: uma viagem perscrutando as metamorfoses da autorrepresentação europeia, em especial, através do caso/olhar português. Desde o *élan* prometeico (Goethe) ao espírito desencantado (Eduardo Lourenço), num itinerário de génese, crescimento, amadurecimento e envelhecimento.

O autoconhecimento necessita do hetero-conhecimento: é no confronto com a alteridade, nesse espelho que nos devolve a imagem, nos impõe a objectividade da distância e promove a comparação que a consciência proprioceptiva se desenvolve. A *imagem antropomórfica* é a principal figuração identitária, ponto de partida desse processo de conhecimento, porquanto é construída pelos sentidos, mediadores da relação com o real. No indivíduo, como no caso da comunidade. Daí que as expressões estéticas dessas identidades sejam um longo e fortíssimo filão do património comunitário, lugares onde o indivíduo e a comunidade se encontram e (re)conhecem.

Vejamos, então, como se exprime e textualiza literariamente a corporalidade *antropomórfica* no processo da construção da identidade europeia e, no caso específico da sua sinédoque portuguesa, da da sua identidade nacional, folheando alguns exemplos. E vejamos, também, como se efabula o seu movimento existencial, o seu programa de vida. Percorrerei seis momentos:

1. Equações iniciais
 2. Da Europa
 3. Da Europa a Portugal
 4. Do Belo
 5. Figurações fusionais: Ficção/Realidade, personagem/País
 6. Do nacional ao universal
- Começemos, pois, esta viagem reflexiva.

1. Equações iniciais

Todo o processo de conhecimento se desenvolve a partir de um lugar objectivo, óbvio, concreto: a (auto)representação parte, assim, do ensaio de objectivação e do que é mais familiar, ou seja, tende a recorrer à antropomorfação. Daí a importância estratégica da alegoria no discurso pedagógico da parenética, da política, etc. Daí a multiplicação de auto-retratos na pintura, inscritos nas cenas de grupo (incluindo religiosas, como nas adorações dos Reis Magos), mas também dos auto-retratos assumidos configurados em função de modelos do imaginário colectivo, com especial destaque para o crístico no caso da pintura europeia¹. O fio de Ariadne na relação entre as imagens é o da (dis)semelhança,

¹ Muitos foram os autores que se pintaram configurando-se como Cristo, *Ecce Homo* e/ou Redentor: Piero della Francesca (*A Ressurreição*, c. 1463-5), Hans Memling, Da Vinci (c. 1499), Andrea Mantegna (e também como *Ecce Homo*, c. 1500), Dürer (1500), Cranach (*Christ's head with crown of thorns*, c. 1520-1525, e *Form of the body of Jesus*, 1553), Samuel Palmer (*The artist as Christ*, 1833).

principal operador da antropogénese, do conhecimento de si e do outro. A Europa buscará e buscar-se-á ao espelho do *além de si*.

Lewis Carroll oferece-nos um excelente e elaborado exemplo dos processos intelectivos da identidade com a sua *Alice no País das Maravilhas* e no *outro lado do Espelho*: no trânsito entre espaços e tempos que promove o estranhamento (logo, a atenção ao próprio e aos outros), o jogo da *relatividade* das *dimensões* e valores é uma constante na *comparação*. Do lugar de observação, derivam as representações, os mitos, as utopias relacionando espaços, tempos, identidades e alteridades. Dele também derivam os projectos imperiais continentais e nacionais. Ou nascem outros no entreolhar dos povos, como os da fraternidade linguística: lusofonia, francofonia, hispanofonia, anglofonia e seus crioulos. Na literatura, a relação e a distância (espacial, temporal e de natureza) entre as imagens (dis)semelhantes serão elaboradas através da efabulação, da narrativa inteligibilizadora, garantia de perspectiva de observação.

Enfim, o que é a Europa? O que é o mundo em que ela se inscreve? Como (se) pensam? Responder a estas questões conduz-nos a esclarecer as relações entre passado, presente e futuro e entre macro e micro. E tudo converge para e deriva de um mapa em que a Europa se impõe como *Rainha* e Portugal como a sua *cabeça* (Camões) e o seu *rosto* (Pessoa) encimados por uma coroa em cujo topo uma cruz aponta os Açores, o *além* oceânico: refiro-me ao célebre mapa de Sebastian Münster *Europe as a Queen*, inserido na sua *Cosmographia* (1545). Mas também para uma Europa mediadora, aquela que une, relaciona, liga o diverso. Europa, filha de Agenor (rei de Tiro) e de Téléfassa, princesa fenícia raptada por Zeus, apaixonado, transformado em touro branco para escapar à vigilância de Hera e para melhor surpreender a sua amada na praia. E Zeus fá-la rainha em Creta. Da união nascerão, Minos, Radamante e Sarpedião. Eis os monstros nascidos da paixão.

Ou ela é uma profecia (*Europe a Prophecy*, 1794, de William Blake), glosada pelas suas nações, como Portugal, que alinha na sua bibliografia *A chave dos Profetas* e *História do Futuro*, de António Vieira, *Os Lusíadas*, a *História Trágico-Marítima*, *Peregrinação*, a *Mensagem*. Ou torna-se aventura: é *Uma Aventura Inacabada* (2004) para Zygmunt Bauman. Ou uma ideia, como para George Steiner (*The Idea of Europe*, 2004). Ou os seus mitos, como destaca Vasco Graça Moura (*A Identidade Cultural Europeia*, 2013). Ou os valores e ideais que concebeu e elaborou: hoje, em irreconhecimento, como defende Rob Riemen (*O Regresso da Princesa Europa*, 2016). Ou moribunda, como anuncia Douglas Murray (*A Estranha Morte da Europa*, 2017). Ou Prometeu, Narciso, Ulisses, Fausto, ou as configurações femininas que, de Vénus às cidades-Princesas, vão equacionando e simbolizando traços do seu imaginário e acção.

Deitada no globo, a Europa observa o continente seguinte, África, e o espelho oceânico em que o infinito se projecta. E confronta, reflexivamente, a Esfinge dos enigmas existenciais. *Pensadora* diante de outra. E, se o abismo oceânico lhe devolve uma imagem invertida, especular, a extensão continental oferece-lhe refrações de si, replicada na topografia diversa e nas nacionalidades que nesta vão emergindo, como é o caso de Portugal. Europa-Ulisses, viajante que descobre o mundo, Europa dos monstros e das maravilhas, sagrada e *graáfica*,

Regina ou Imperial, das ilhas afortunadas e das fantasmas, a cartógrafa das rotas, a pensadora e filósofa, a Esfinge, a empreendedora, a que aspira conhecer os arcanos, a das profecias pagãs e cristãs, a das cidades consagradas, a curiosa dos segredos do universo. Hoje, segundo Eduardo Lourenço e Zygmunt Bauman, transformada em versão envelhecida, grisalha e de longas barbas, exausta, desse Prometeu de outrora. Avancemos mais metodicamente neste itinerário.

2. Da Europa

Pelos olhos dos viajantes, o mundo deixará, progressivamente, de ser o pós-diluviano disco tripartido dos mapas T.O., de Isidoro de Sevilha (*Etymologiae*), que enciclopedia e ordena a mundividência e a mundivivência do séc. VI (refracando da concepção balilónica) pormenorizada, depois, no séc. XII: o «T» é o Mediterrâneo dividindo os três continentes conhecidos (Europa, Ásia e África) povoados pelos 3 filhos de Noé (Sem, Jafé e circundados pelo oceano («O»)) com Jerusalém no centro do mapa e a Ásia com a área dos outros dois continentes; o Sol nascia a leste, pelo que o Paraíso (jardim do Éden) era geralmente representado na Ásia, na porção superior do mapa. Depois, a orientação sofrerá uma rotação na representação para que a Ásia esteja à direita, onde o sol nasce. E também deixará de ser a dos mitos amorosos de raptos divinos.

No início, era o Caos e a história da sua descendência. Dentre as ninfas filhas de Oceano e de Tétis, Europa era uma das 40 Oceânides. A Europa, Princesa fenícia (antes insinuada como uma deusa cretense da lua). Belíssima, encantou Zeus, que a raptou e levou para Creta, o que levou Cadmo a procurá-la e, na jornada, a fundar a cidade de Tebas. Em Creta, Europa teve três filhos: Minos, Radamanto e Sarpedão. A negatividade vai-se insinuando nos interstícios do maravilhoso arquetípico. De princesa raptada a rainha, justificará as representações adequadas em longa e metamórfica iconografia, incluindo a cartográfica: *Europa deplorans* e *Europa triumphans*. Na Literatura, será o estímulo e a referência de toda a épica e tragédia que sinaliza a formação da Europa política.

A sua beleza promoverá, no plano estético, a elaboração fusional com a deusa que, afinal, também a simboliza: Vénus. E poderemos identificar linhagens de representação, desde o seu nascimento, segundo as posições corporais erecta/vertical (Botticelli, *O Nascimento de Vénus*, 1486), deitada/horizontal (Henri Pierre Picou, *O Nascimento de Vénus*, 1871-1874), sentada/ângulo recto (François Boucher, *A toilette de Vénus*, 1751). A Europa, que nos inclui, começa por ser definida no espaço, com a localização:

Na *Geographia*, Estrabão descreve o mundo então conhecido em perspectiva geográfico-cultural. Tem por base os três continentes que constituíam a mundividência clássica: Europa, Ásia, Líbia. A Europa é a primeira região mencionada. Esta escolha é justificada pelo autor pelo facto de a Europa ter uma certa predisposição natural para o desenvolvimento de homens e governos excelentes, e porque foi ela que mais contribuiu beneficentemente para os outros continentes. Em pleno período augustano, a obra de Estrabão reflecte uma clara ideia de eurocentrismo (Carreira e Alves-Jesus 2011, 6).

Nesta obra de 17 volumes, o espaço consagrado à Europa é de 8 livros e Portugal inscreve-se no III. Depois, serão os mapas políticos (romano, carolíngio, napoleónico) a redesenhá-la. E a sua tópica identitária tenderá a expandir-se e a reconfigurar-se em função dessa transformação, replicando-se.

Do séc. XVI em diante, a sua história será marcada pela ascensão e queda de impérios globais, impérios que se ostentaram em sucessivas exposições mundiais (Exposições Coloniais) desde meados do séc. XIX até à sua dissolução. Será essa experiência de um *além de si* que transformará o pensamento europeu de modo decisivo, desde a perspectiva da transcendência (medieval) à da horizontalidade (revolução científica). E essa transformação exprimir-se-á e/ou sinalizar-se-á nas artes e nas letras de modo inequívoco, traçando a trajectória vital desde a emergência ao crepúsculo dos deuses cedendo aos homens dos seus locais. A cartografia política demonstrará esse fazer e desfazer de corpos imperiais, cujas cabeças acabam decepadas pelos membros, que, por sua vez, se autonomizam com protagonismo. A Filosofia evidenciará esse *désanchantement du monde* (Max Weber, Marcel Gauchet).

Nos séculos XV e XVI, o Renascimento Cultural promoveu uma nova cosmovisão (Alexandre Koyré e outros) a que vai cedendo a do aristotélico *cosmos harmónico e fechado* das esferas celestes: a do Universo Infinito gerido por leis matemáticas exactas, mecânicas (mecânica newtoniana), ideia culminando a ciência do século XVII (Kepler, Galileu, Tycho Brahe e Newton). O século XVII, do ponto de vista de Alfred North Whitehead (*Science and the Modern world*, 1926), viveria uma reconceptualização do conceito de *génio* na via da modernidade e da sua teorização, no sentido da originalidade e da singularidade de uma manifestação elevada de qualidades e capacidades humanas. A grande revolução europeia do conhecimento passou por logaritmos, electricidade, telescópio, microscópio, cálculo, leis naturais (da gravitação universal, de Newton, da pressão atmosférica), com personalidades como Isaac Newton, Gottfried Wilhelm Leibniz, Galileo Galilei, René Descartes, Blaise Pascal, Gilles Personne de Roberval, Pierre de Fermat, Robert Hooke, Robert Boyle, Anton van Leeuwenhoek e William Gilbert, entre outros.

Progressivamente, a reflexão sobre a Europa vai-se tornando abstracta, privilegiando o plano das ideias, da cultura, conduzindo para abordagens como a de Rob Riemen, fundador e Director do Nexus Institute:

A Europa é uma ideia, uma bela ideia, um modelo de civilização. A Europa é uma cultura, um conjunto de valores espirituais e morais, que devem ser continuamente mantidos, cultivados e protegidos. Europa é uma história feita de lágrimas, mas também de grandes feitos e de um sonho imperecível (Riemen 2015, 9).

Ou a de Zygmunt Bauman: segundo a qual «Procurar a Europa é construí-la!», «A Europa existe mediante a sua busca pelo infinito – e é isso que chamo de aventura» (Bauman 2004, 7). Abordagens onde, apesar disso, a efabulação antropomórfica continua a insinuar-se na revisitação ensaística dos mitos fundadores, como sinaliza o título de Rob Riemen, *O Regresso da Princesa Europa*:

Imagine: Europa, a bela princesa fenícia que de acordo com a tradição grega foi seduzida e raptada por Zeus disfarçado de touro e, meio afogada, deu à costa no litoral de Creta, onde se tornou orgulhosa mãe e a inspiração espiritual de uma civilização de enorme riqueza cultural (Riemen 2015, 11).

Ou a sua efabulação segue o modelo temporal, o ciclo do dia, exprimindo teoricamente a percepção dos sentidos da sua história. Em *Assim falou Zaratustra* (1896), poema sinfónico, de Richard Strauss, inspirado no tratado filosófico de mesmo nome de Friedrich Nietzsche (1883-1885), observamos uma estrutura disso significativa, com 9 secções de acordo com capítulos do livro:

1. Einleitung (Introdução), ou nascer do sol
2. Von den Hinterweltlern (Dos Antigos Homens)
3. Von der großen Sehnsucht (Da Grande Saudade)
4. Von den Freuden und Leidenschaften (Das Alegrias e Paixões)
5. Das Grablied (O Túmulo-Canção)
6. Von der Wissenschaft (Da Ciência)
7. Der Genesende (A Convalescença)
8. Das Tanzlied (A Dança-Canção)
9. Nachtwandlerlied (Canção do Sonâmbulo)

Um ciclo que termina com a noite, «A noite caiu: eis agora despertas todas as canções dos que amam. E também a minha alma é uma canção dos que amam. Assim cantou Zaratustra» (Nietzsche 1986, 99). Ciclo que Richard Strauss representará como *Morte e Transfiguração* (1888-1889), poema sinfónico que convocará os sentimentos do artista que morre. Já no séc. XXI, a reflexão retomará o tema, questionando-o de diversos pontos de vista, como o faz Jorge Calado (*Quem é? O que é? A Europa*):

A Europa renasceu, unida, na América. Como Camões adivinhara, a posição geográfica da Europa apontava para a América. Pessoa confirmou-o num poema da *Mensagem* (1934): «A Europa jaz, posta nos cotovelos; / De Oriente a Ocidente jaz, fitando, / [...] / Fita, com olhar esfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado. / O rosto com que fita é Portugal». Observador e observado – Europa e América – configuram o Ocidente. Tal como Lisboa teve a sorte de sofrer um terramoto no século XVIII (e não noutra altura qualquer), também os Estados Unidos da América lucraram com uma independência em 1776, movida por Pais Fundadores de grande calibre intelectual, sábios a combinar o melhor pragmatismo (e liberalismo) britânico com o racionalismo francês. A América é uma projecção da imaginação europeia (Calado 2013).

Remeto para a longa, profunda e estimulante reflexão desenvolvida sobre este tema por autores como Eduardo Lourenço, José Eduardo Franco, Miguel Real, Pedro Calafate, Viriato Soromenho Marques e outros, a nossa mais habitual bibliografia crítica nessa área, porquanto os seus textos convidam a mais prolongada perscrutação. As artes dialogam sobre essa transformação da Euro-

pa, visível em múltiplos padrões das suas faces nacionais que tive já ocasião de explorar em livro recente (*Perfis & Molduras*, 2018, 2ª ed. 2019). Bastaria recordar alguns exemplos correspondentes às 3 etapas fundamentais do processo:

1. O projecto. Um tratado: Tordesilhas (1494), o célebre ‘Testamento de Adão’ (expressão de Francisco I de França) dividindo o mundo entre duas potências, as terras encontradas e ‘a encontrar’.
2. A construção imperial. Um quadro: *Os Embaixadores* (1533), quadro de Hans Holbein, o Jovem. Um livro: *Os Lusíadas* (1571), de Luís de Camões. Um monumento: o Mosteiro dos Jerónimos ou Mosteiro de Santa Maria de Belém (séc. XVI).
3. A redefinição, a memória e a derrocada imperiais a partir do séc. XIX. Dois dramas: *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro, e *Tocata para Dois Clarins* (1992), de Mário Cláudio. Uma exposição: *O Mundo Português* (1940). Um hino: *A Portuguesa* (1890), com letra de Henrique Lopes de Mendonça e música de Alfredo Keil. Um poema: *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa. O nascimento de novos países. Dois filmes: *África Minha* (1985), de Sydney Pollack, e *Austrália* (2008), de Baz Luhrmann.

3. Da Europa a Portugal

Até muito tarde, aos começos da Idade Moderna, a obra dos poetas portugueses esteve intimamente ligada [...] à tradição celta do Atlântico norte. Na poesia portuguesa, tal como nessa, verificar-se-á a existência dos mesmos mitos e heróis, através dos mesmos feitos que, ao longo dos tempos, serão retomados pelas diferentes gerações, metamorfoseando-se, assumindo uma coloração ou nome diferente, desde o paganismo até ao cristianismo, mas revelando sempre nela uma mesma rede e centros de valores existenciais. A raiz ou carga arquetípica é duma coerência e perenidade tão forte que, se bem atentarmos, ela se mostrará à transparência em toda a poesia e história nacionais, – estas como talvez as suas formas de manifestação eleitas – através de seus tempos. Tal como a poesia irlandesa, galesa, armoricana, ela estará impregnada pela mitologia e pela profecia. Porque também aqui, nesta nação, a poesia seria então a ciência dos iniciados. Contendo em si um conhecimento secreto, não desvendado, dado imediatamente. Será esse facto que constituirá nos seus poetas mais genuínos, unidos mais profundamente à sua alma primordial, [...] toda a sua suposta obscuridade; sua linguagem cifrada, oferecendo à sua obra como uma dúplice dimensão, ou existência em dois planos, o aparente e o escondido, e em que o primeiro não terá mais do que uma pura função, ou mesmo valor, alusivo – e protector, ou camuflador (Costa 1978, 41-2).

Entretecendo e reflectindo identidades, veremos Portugal a ser representado por (as) simetrias e (dis)semelhanças, numa replicação da história da Europa em que se inscreve. A parte pelo e como o todo, sinedóquica e simbolicamente, desde os mitos fundadores aos projectos e às utopias.

As tradições de cavalaria, bíblica e da mitologia clássica confluem nos processos de legitimação régia e nacional, miticamente fundado, em que o imperial se gera. D. Manuel I (1469-1521 [reinado: 1495-1521]), rei de Portugal, intitula-se, também, Senhor do Comércio, da Conquista e da Navegação da Arábia, Pérsia e Índia e faz-se representar com o ceptro real (justiça) com o filactério *DEO IN CELO TIBI AVTEM IN MVNDO* (A Deus no céu e a ti na terra), que sinaliza a ligação e a especularidade entre diversos termos: terreno/divino, corte terrena/rei e corte celestial/Cristo: messianismo e V Império cristão com os descobrimentos. E D. Manuel monta um monstro marinho próximo do extremo sul da África num mapa de Olaus Magnus intitulado *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum ac mirabilium* (Carta náutica e descrição do Norte Terras e Maravilhas) de 1539: o seu triunfo decalca-se no europeu, contrastando com a tradição da *Europa deplorans* iconografada na *Nova et accurata totius Europae descriptio* (1700), carta de Fredericus de Wit.

No caso da localização, recordemos que Portugal é sempre europeu: a «cabeça» (Camões) e o «rostro» (Fernando Pessoa) da Europa, que ainda recentemente Fernando Vicente representou em antropomórfico mapa da península Ibérica. «Cabo ou rosto do Ocidente assim lavado do Oceano» (Padre António Vieira)², Portugal reclama-se como um país com vocação universal (o Quinto Império será disso a melhor expressão). Encarando o mar, vai também actualizar os mitos que a configuram, como Prometeu, Édipo, Ulisses e Fausto: de diversas maneiras se irá concebendo como eles, novo *pensador* (nas figurações de Miguel Ângelo³ que Rodin esculpiu inicialmente como Poeta-Dante para *A Porta do Inferno*, 1880-1890 e que tem dezenas de cópias espalhadas pelos museus de todo o mundo) em finisterra europeia. Colocando-se os enigmas da Esfinge: vida, morte, humanidade.

Não resisto, aqui, a evocar a cena de um Infante D. Henrique vertido em Pensador finicontinental descrita por Azurara e retomada por Nemésio na sua biografia do Infante D. Henrique, «Oh quantas vezes o achou o sol assentado naquele lugar onde o deixara o dia dantes, velando todo o arco da noite sem receber nenhum descanso, cercado de gentes de diversas nações [...]!» (Azurara *apud* Nemésio 1959).

A caminhada identitária nacional será dessa centralidade geoestratégica marítima (atlântica) sinalizada na obra de muitos autores (e particularmente evidente na de Fernão de Oliveira, autor de obras pioneiras da *Arte das Naus*, da *Arte da Guerra no Mar*, da *História de Portugal* e da *Gramática da Língua Portuguesa*) e consagrada no tratado de Tordesilhas para uma marginalidade europeia (continental), percurso em que, ao aumento exponencial do corpo-território (império colonial), sucederá a sua súbita diminuição através da independência política

² Cfr. Vieira 1959 vol. 15, 83-6. Na primeira edição dos *Sermões* este discurso surge sob o título *Palavra do Pregador Empenhada e Defendida*, associado a outro em acção de graças pelo nascimento do mesmo Príncipe, intitulado *Palavra Empenhada*.

³ Quer vitais, como o Lorenzo de Medici (1526-1531), quer *post-mortem*, como a de uma figura torturada no Juízo Final, <<https://i.pinimg.com/originals/3a/cd/34/3acd34b18278564890d06a96163a1f9b.jpg>> (05/20).

do *ultramar*. Pelo meio, veremos as artes exaltando o percurso: os Painéis de S. Vicente fixando o ritual de missão, os Jerónimos, abrindo os braços em despedida e saudação, *Os Lusíadas* cantando epicamente a viagem. Mas espreitam sombras entre as luzes em *chiaroscuro*: Fernão Mendes Pinto (1509-1583), com a sua *Peregrinação*, e Bernardo Gomes de Brito, com a *História Trágico-Marítima* (1735-1736). Da Europa e Portugal e deste a Lisboa, a representação tenderá a combinar a replicação e a miniaturização com os outros processos de construção identitária. Por exemplo, a sua versão de *Menina e Moça* (Bernardim Ribeiro, séc. XVI) perpassará, dentre outros lugares, desde a épica camoniana (como «Princesa» no canto III d' *Os Lusíadas*) até às letras de mais de uma centena de fados populares (p.ex., Carlos do Carmo, *Lisboa, Menina e Moça*).

4. Do Belo

Dos mapas aos retratos, a representação figurativa de Portugal (como a da Europa e a de Vénus), seja ela feminina ou masculina, assumirá sempre os modelos estéticos do *belo* epocal. O seu *antropomorfismo feminino* tenderá a assumir as medidas em que a medida áurea proporcionalizou a relação das partes com o todo e do micro com o macro simbolizada no homem vitruviano. Medidas reconhecíveis na obra de Sandro Botticelli (1445–1510), de Leonardo da Vinci (1452-1519), de Albrecht Dürer (1471-1528), e de tantos outros numa caminhada até aos nossos dias, com Salvador Dalí (1904-1989) e muitos mais. Medidas que a Arte portuguesa glosou e codificou, até no Modernismo, que tanto se reclamou inovador: Almada perseguiu-as na sua busca obsessiva do *cânone*, da *tradição*.

Lisboa *deitada*, na *Civitates Orbis Terrarum* (1572), de Georg Braun [Georgio Braúnio], Frans Hogenberg, e no desenho aguarelado de Simão de Miranda (de Távora), de 14 de Maio de 1575, incluído no catálogo da exposição *Lisboa do século XVII – “a mais deliciosa terra do mundo”* (2008)⁴, oferece-se como corpo feminino voluptuosamente alongado na paisagem, sugerindo-se Vénus deitada. Não é, pois, por acaso, que o imaginário da sua capital (nacional e imperial) vai replicando e elaborando a corporalidade/identidade feminina à escala nacional. Sinal disso é o número imenso de fados que representam Lisboa como mulher: dos 183 fados que tratam de Lisboa, 165 (90%) tematizam essa personificação. A título de exemplo, recorde: *Lisboa, Princesa do Tejo*, de Fernando Peres; *Menina Lisboa*, de Amadeu Augusto dos Santos; *Maria Lisboa*, de David Mourão-Ferreira; *Lisboa Mulher*, de Júlio Isidro; *Lisboa Eterna Menina*, de Carlos Conde; *Lisboa Não Sejas Francesa*, de José Galhardo; *Lisboa Dama das Sete Colinas*, de Madalena Avellar; *Sempre que Lisboa Canta*, de Carlos Ramos; *Recado a Lisboa*, de João Villaret; *Cá vai Lisboa*, de Raul Dubini; *Lisboa, Menina e Moça* e *Senhora Dona Lisboa*, de Ary dos Santos. Pelo mundo fora, as cidades-Princesas multiplicam-se desde as consagradas pela concepção medieval da *translatio imperii* (transferência de poder), segundo uma história linear de sucessivas transferências de

⁴ A expressão é de António Vieira citado na epígrafe. Cfr. Garcia 2008.

poder de um imperador para o seguinte, através de genealogias míticas de casas reinantes derivadas dos heróis da épica grega ou romana⁵.

5. Figurações fusionais: Ficção/Realidade, Personagem/País

Na literatura, figurações de identitárias nacionais conduzem à elaboração da saudade na distância pelos que ficam e pelos que partem. Na Idade Média, das donzelas da trovadoresca que interrogam as «ondas do mar» e as «flores do verde pinho» ou que, no interior, se revêem no espelho das águas (Bernardim Ribeiro), aos olhos masculinos «tão tristes, tão chorosos, tão doentes da partida» (João Roiz de Castel-Branco). E veremos uma caminhada interiorizadora que acompanha a reflexão identitária na cultura: do espelho oceânico para o âmag corporal, do campo banhado pelo rio ou pelo lago.

Já no Romantismo, essa figuração dividir-se-á entre o masculino e o feminino, reelaborando a saudade, a interrogação e a distância, como nas garrettianas *Viagens na Minha Terra* (1846), cuja dimensão simbólica e ensaística responde e prolonga o *Portugal na Balança da Europa* (1830), anunciando, já, a loucura finissecular. E conjugar-se-á com outros modelos, dos quais o crístico será o mais relevante na segunda metade do séc. XIX: o ciclo de vida, paixão, loucura e morte de Joanhina será junqueirianamente transformado em crístico (*Pátria*, 1896, de Guerra Junqueiro), encenando a história do país da loucura por amnésia (Doido) à epifania identitária e subsequente crucificação, com insinuação joaquinita e arturiana de ressurreição/restauração futura. A caminhada vai sendo preparada pela construção genealógica, que Antero de Quental tão bem elabora no soneto *A um Crucifixo* (*Sonetos*, 1861):

Não se perdeu teu sangue generoso,
Nem padeceste em vão, quem quer que foste,
Plebeu antigo, que amarrado ao poste
Morreste como vil e faccioso.

Desse sangue maldito e ignominioso
Surgiu armada uma invencível hoste...
Paz aos homens, e guerra aos deuses! — pôs-te
Em vão sobre um altar o vulgo ocioso...

⁵ Trata-se de mimetizar um procedimento clássico: Virgílio apresentou Eneias (herói troiano) como fundador mítico da cidade de Roma, na *Eneida*. Procedimento que se replica diversamente. É o caso, por exemplo, de Oto da Frisinga (Alemanha): [Roma → Bizâncio → Francos → Longobardos → Germanos (Sacro Império Romano Germânico)], Chrétien de Troyes (França) [Grécia → Roma → França], Richard de Bury (Inglaterra) [Atenas (Grécia) → Roma → Paris (França) → Inglaterra], Geoffrey de Monmouth e Wace [fundação da Grã-Bretanha por Brutus de Troia, filho de Enéias]. Na Renascença, Jean Lemaire de Belges (*Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*) vinculou a fundação da Gália céltica ao troiano 'Francus', filho de Heitor, e a Germânia céltica a 'Bavo', primo de Príamo, prestigiando a genealogia de Pepino e Carlos Magno (e a lenda de 'Francus' também se insinuaria no épico *La Franciade*, de Ronsard).

Do pobre que protesta foste a imagem:
Um povo em ti começa, um homem novo:
De ti data essa trágica linhagem.

Por isso nós, a Plebe, ao pensar nisto,
Lembraremos, herdeiros desse povo,
Que entre nossos avós se conta Cristo⁶
(Quental 1981).

Será essa linhagem espiritual que os Painéis de S. Vicente simbolizarão, de modo que Almada Negreiros, Pessoa, o Saudosismo, a Nova Renascença e a Filosofia Portuguesa recuperarão e o Estado Novo funcionalizará na sua comunicação (cfr. Rita 2014; Rita 2017). Destaco, por expressivas de mais contemporânea formulação, as obras *Portugal Razão e Mistério* (1986-87), de António Quadros, e *História Secreta de Portugal* (1977) e *Horóscopo de Portugal* (1997), de António Telmo. A meio desse ciclo que vai de 1846 ao fim-de-século, outras figurações nacionais se desenvolvem à margem desta linhagem, particularmente, as de uma identidade masculinamente efabulada. Com ela se conclui *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), para apenas dar um exemplo:

Então João Gouveia abandonou o recosto do banco de pedra e teso na estrada, com o coco à banda, reabotoando a sobrecasaca, como sempre que estabelecia um resumo:
— Pois eu tenho estudado muito o nosso amigo Gonçalo Mendes. E sabem vocês, sabe o Sr. Padre Soeiro quem ele me lembra?

— Quem?

— Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade, a imensa bondade, que notou o Sr. Padre Soeiro... Os fogachos e entusiasmos, que acabam logo em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua idéia... A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, e sentimentos de muita honra, uns escrúpulos, quase pueris, não é verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até à mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre atento à realidade útil. A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar... A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo, que o acovarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade de raça, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra?

— Quem?...

— Portugal⁷

(Queirós 2016).

⁶ Sublinhados meus.

⁷ Sublinhados meus.

Com ela se elabora a ficção dinisiana *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871), de masculina linhagem aristocrática e advogando uma aliança interclasses.

O séc. XX vai revisitar a sua anterioridade, reconfigurando-a. Fernando Pessoa, na sua *Mensagem* que inicialmente intitulou *Portugal*, fá-lo, convocando todo o itinerário nacional e transformando-se de Arauto/Mensageiro a Rei/Senhor/Sonho, instituindo a Hora. E oferece-nos uma imagem fusional de um Povo-Rei e de um Portugal-Europa.

Após a I Guerra Mundial, mas no início da II, Portugal celebra, conjuntamente, a sua Fundação (1140) e a sua Restauração (1640), evidenciando o Estado Novo como herdeiro desse passado glorioso, numa ideia de 1929 do embaixador Alberto de Oliveira assumida por Salazar em 1938, na sequência da participação portuguesa nas grandes Exposições Internacionais de Paris (1937), Nova Iorque e S. Francisco (1939).

No quadro de um ambiente celebratório nacionalista, evidenciam-se iniciativas *expositivas* visando públicos diferentes, embora reunindo-os numa imagem populacional abrangente e ocupando Coimbra e Lisboa, a cidade 'académica' e a cidade de referência política: infantil e adulto. Refiro-me, em especial, ao parque temático Portugal dos Pequenitos e à exposição do Mundo Português. Os projectos têm como objectivo comum, *demonstrar*, patrimonial e historicamente, Portugal no Mundo e o Mundo que o império reúne, exibindo as referências maiores da sua patrimonialidade material e imaterial: os obreiros, as acções e projectos, a construção, os mapas, as culturas e as suas expressões/concretizações. O Império e a sua História *corporificam-se* para se imporem aos seus e aos outros, para se fazerem ver, sentir, ouvir, percorrer, *(re)viver* na imaginação estimulada, excitada, emocionada dos visitantes. Da cartografia que oferece a imagem biplanificada, erguem-se conjuntos urbanísticos, *corporificando* mais convincentemente Portugal: o Portugal dos Pequenitos (Coimbra, 1938-1940-1950) familiariza o público infantil com as provas da sua História e o Mundo Português (Lisboa, 23/Junho/1940-2/12/1940) responde ao Mundo e demonstra aos seus a unidade na diversidade, o mundo dentro de si.⁸ 1934 é ano do primeiro ensaio desse ofício que se emoldura em graáfico Palácio de Cristal (a Exposição Colonial Portuguesa do Porto) e é o ano de uma *Mensagem* ao país, a de Pessoa, que lhe revisita o imaginário e o folheia em exposição organizada em livro, álbum de mitos simbolizados, figurados, ilustrados, catalogados e sistematizados em núcleos temáticos, ciclos históricos *convocados*. Muitas das figuras respondem a interpelações de outrora (no tónus épico evocador do camoniano, nos Castelos de *Finis Patriae* e da *Mensagem*).

A *convocação*, em ambos os casos, visa quebrar o encantamento estiolante de uma desesperança cinzentista de um povo que acreditara encontrar na República a solução da decadência e que sobrevivia ao trauma da convulsão por ela tra-

⁸ Cf. Annabela Rita. *Mensagem em moldura epocal* in Dionísio Vila Maior e Annabela Rita (coord.). *100 Orpheu*, Lisboa, Edições Esgotadas, 2016, pp. 599-616.

zida.⁹ Povo que se sentira desprezado e desrespeitado desde antes do regicídio (v. Ultimato inglês), trucidado nos combatentes da I Guerra Mundial, afundado no sentimento da decadência e da falta de horizontes, anelante de um sinal de esperança. «É a hora!» é o *sopro* conclusivo dessa *convocação*, a invectiva, a ordem à fraternidade para o início de um novo ciclo no meio das representações do velho, desse Portugal de Varões e epopeia que se encontrara com o Prestes João e que tinha sonhado o V Império. Exclamação religiosa na instauração de um novo tempo. Os fantasmas do passado regressam como matéria estética.

6. Do nacional ao universal

A Máquina do Mundo mostrada a Vasco da Gama, na Ilha dos Amores, por Camões, é graficamente imaginada por Almada Negreiros (1960), na frontaria da Faculdade de Letras de Lisboa. O projecto aúreo de outrora afunda-se no deslçamento dos mapas políticos coloniais sobre cujas ruínas se ergue o da fraternidade lusofóna e universal. E Portugal, de corpo modificado, tem de se repensar e reencontrar.

Por um lado, procura não perder os seus traços identitários e fundadores: a história (com a Nau Catrineta, tradicional ficção hermenêutica, concebida por Almada Negreiros para acolher os que chegam ou se despedir dos que partem na Gare de Alcântara, 1945), o fado, que conta a sua história, a do povo e a do país. Por outro lado, convoca os seus fantasmas para as ficções de si: Gonçalo M. Tavares oferece-nos *Uma Viagem à Índia* (2010) e Teolinda Gersão *A Cidade de Ulisses* (2011), revisitações paródicas (Linda Hutcheon).

Com a actual cedência das identidades nacionais às transnacionais e às supranacionais e a «liquidez» cultural (Zygmunt Bauman), as artes exprimirão um deslizamento progressivo da reflexão identitária comunitária da esfera do nacional para a do universal. No caso da Literatura, bastaria lembrar o caso de Sophia de Mello Breyner Andresen num dos seus contos (*A Casa do Mar*, 1970), casa memória da sua tónica onde a europeia se funde, ou num dos seus belíssimos sonetos, antologia, também, dessa tónica ocidental à beira-mar do tempo e do espaço:

Em todos os jardins hei-de florir,
Em todos beberei a lua cheia,
Quando enfim no meu fim eu possuir
Todas as praias onde o mar ondeia.

Um dia serei eu o mar e a areia,
A tudo quanto existe me hei-de unir,
E o meu sangue arrasta em cada veia
Esse abraço que um dia se há-de abrir.

⁹ Já Guerra Junqueiro sentira essa necessidade revitalizadora e convocara em *Finis Patriae* os 'génios do lugar' e do futuro configurados pela 'Mocidade nas Escolas': «Por terra, a túnica em pedaços, / Agonizando a Pátria está. / Ó Mocidade, oiço os teus passos! ... / Beija-a na frente, ergue-a nos braços, / Não morrerá! // Com sete lanças os traidores / A trespassaram, vede lá! ... / Ó Mocidade! ... unge-lhe as dores, / Beija-a nas mãos, cobre-a de flores, / Não morrerá!» (Junqueiro 1891, 49).

Então receberei no meu desejo
 Todo o fogo que habita na floresta
 Conhecido por mim como num beijo.

Então serei o ritmo das paisagens,
 A secreta abundância dessa festa
 Que eu via prometida nas imagens
 (Andresen 2013, 68-9).

Enfim, neste folheio de algumas páginas da nossa memória identitária, o corpo feminino (efabulado, pictórico, escultórico) surge como inequívoca forma de inteligir a identidade individual, epocal e nacional. No conjunto, verifica-se que Portugal se mantém, na longa metamorfose identitária de quase um milénio de existência, como figuração replicante dessa Europa de que é finisterra, como reconhece Eduardo Lourenço no catálogo *Nós e o Futuro* (1997) da Expo 98:

Portugal tem essa espécie de passado, como o navio-Europa com que na aurora de um novo milénio abordamos as margens de um novo tempo onde nos reconhecemos os mesmos, e já outros, por outra ser a navegação. Mas, para isso terá de revivê-lo como memória activa, sempre em revisitação e mesmo invenção. O passado também se inventa. O nosso e o dos outros. É uma das funções do presente [...] (Lourenço 1997, 29-31).

Na finisterra da Europa, entre realidade(s) e utopia(s), desde as viagens de brandoniano recorte, passando pelas espirituais de Dante, até à de épica e canioniana feição e às filosófico-científicas, Portugal *foi* e é *Rosto* da Europa enfrentando a Esfinge, replicando-lhe perfil, travestindo-lhe os mitos. Qual será a próxima conferência?

É a 2 de Dezembro, sobre “Como mudar o mundo”. O Slavoj Zizek vai lá estar, um deputado britânico conservador também, [o escritor] Alessandro Baricco. E no próximo ano vamos abrir um café com uma livraria europeia e um salão cultural, num antigo teatro de Amesterdão. Se tivesse dinheiro gastava-o a abrir um assim em cada cidade, arranjava orquestras... Temos de reconstruir as infraestruturas culturais, precisamos disso com urgência. E temos de ser nós porque as elites no poder não o vão fazer (Riemen 2012, [s.p.]).

Riferimenti bibliografici

- Andresen, S. de M.B. 2013 (1994). *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim.
- Azurara, G. 1841. *Chronica do descobrimento e conquista da Guiné*. Paris: Aillaud https://archive.org/stream/chronicadodesco00zuragoog/chronicadodesco00zuragoog_djvu.txt (05/20).
- Bauman, Z. 2004. *Europa – uma aventura inacabada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Calado, J. 2013. “Quem é? O que é? A Europa.” *XXI Ter Opinião*, 3, 2º sem., <https://www.ffms.pt/artigo/648/quem-e-o-que-e-a-europa> (05/20).
- Carreira, P., e S. Alves-Jesus. 2011. “Ideias de Europa na Antiguidade Clássica: a Geographia de Estrabão na Roma de Augusto.” *Debater a Europa* 4: 6-17.

- Costa, D.P. da 1978. *A Nau e o Graal*. Porto: Lello & Irmão.
- Garcia, J., coord. 2008. *Lisboa do século XVII – “a mais deliciosa terra do mundo”*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olisiponenses http://geo.cm-lisboa.pt/fileadmin/GEO/Imagens/GEO/Livro_do_mes/Padre_Antonio_Vieira/catalogo1b1.pdf?page=14 (05/20).
- Junqueiro, G. 1891. *Finis Patriae*. Porto: Empreza Litteraria e Typographica.
- Lourenço, E. 1997. *Nós e o Futuro, Lisboa*, Expo 98/Assírio & Alvim, Lisboa.
- Lourenço, E. 1998. “Todos os meus livros.” *Diário de Notícias* 21/03/1998 <http://www.eduardolourenco.com/bibliografia.html> (05/20).
- Nemésio, V. 1959. *Vida e Obra do Infante D. Henrique*. Lisboa: Com. Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique.
- Nietzsche, F. 1986 (1883-85). *Cinco canções de Zarathustra — Poemas em Prosa*. Coimbra: Centelha.
- Riemen, R. 2012. “A classe dominante nunca será capaz de resolver a crise. Ela é a crise!” *Jornal I* 23/04/2012 <https://ionline.sapo.pt/artigo/467568/rob-riemen-a-classe-dominante-nunca-sera-capaz-de-resolver-a-crise-ela-e-a-crise-?seccao=Mundo> (05/20).
- Riemen, R. 2015. *O Regresso da Princesa Europa*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Rita, A. 2014. *Luz & Sombras do Cânone Literário*. Lisboa: Esfera do Caos.
- Rita, A. 2017. *Do que não existe*. Lisboa: Esfera do Caos.
- Rita, A. 2019. *Sfumato. Figurações in hoc signo. Na senda da Identidade Nacional*. Lisboa: Edições Esgotadas/CLEPUL.
- Rita, A. 2021: *SFUMATO & Cânone Literário. Na senda da Identidade Nacional*. Brasil | Espanha | França | Itália | Portugal: Edições Esgotadas | IECC | Cátedras do Instituto Camões “Vasco da Gama”/ Università degli Studi Internazionali di Roma, “Fidelino Figueiredo” / Universidade do Estado da Bahia, “José Saramago” / Universidade de Vigo, “Fernando Pessoa” / Università di Firenze | Real Gabinete Português de Leitura (RGPL) do Rio de Janeiro | Universidad Complutense de Madrid | Universidad Libre de Infantes Santo Tomás de Villanueva | Università Ca’ Foscari Venezia | Università degli Studi Internazionali di Roma – UNINT | Università di Torino | Università per Stranieri de Siena | Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- Queirós, E. 2016 (1900). *A Ilustre Casa de Ramires*. Porto: Porto Editora.
- Quental, A. 1981 (1861). *Sonetos Completos*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Vieira, A. 1959. “Discurso apologético oferecido secretamente à Rainha Nossa Senhora para alívio das suas saudades, depois do falecimento do Príncipe D. João, primogénito de Ss. Magestades.” In A. Vieira, *Sermões*, vol. 15. Porto: Lello e Irmãos: 83-6.
- Vila Maior, D., e A. Rita, eds. 2016. *100 Orpheu*. Lisboa: Edições Esgotadas.

Il viaggio fantastico di de Chirico, Savinio, Landolfi

Teresa Spignoli

...e allora incominciò la visita di quello strano edificio
(de Chirico 1999, 11)

Così de Chirico nell'*incipit* di *Ebdòmero*¹ delinea la geografia fantastica del suo viaggio, anzi per meglio dire, confonde ad arte le coordinate proprie di qualsiasi itinerario, rendendo labili e aleatori i riferimenti spazio-temporali. Al pari di Ulisse, de Chirico inserisce un cuneo tra ciò che è noto e ciò che ignoto, spingendo il suo «navigar sonnambulo»² oltre le colonne d'Ercole del logos, a cominciare dai concetti cardine di 'partenza' e 'arrivo' che contraddistinguono il topos del viaggio.

Le peregrinazioni dell'enigmatico protagonista iniziano infatti in un luogo che si situa oltre la pagina del libro cui alludono i puntini di sospensione che occupano l'intera prima riga; parimenti la meta si perde nei meandri e nelle innumerevoli stanze dello «strano edificio, sito in una via severa, ma distinta e senza tristezza» (de Chirico 1999, 11). L'esuberanza delle aggettivazioni più che qualificare in maniera coerente lo spazio in cui si ambienta la vicenda ne rende al contrario indistinguibili i contorni e aumenta l'aleatorietà del luogo. Lo «strano edificio» non ha neppure una localizzazione geografica precisa, poiché, anche in

¹ Il romanzo è pubblicato per la prima volta in francese: *Hebdòmeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929; la pubblicazione italiana risale al 1942 (Milano, Bompiani). L'edizione cui si fa riferimento nel presente saggio è de Chirico 1999.

² L'espressione è contenuta in Carrà 1918, 1.

questo caso, le pur numerose indicazioni non producono una descrizione del luogo ma viceversa ne potenziano il carattere ambiguo e indeterminato: «l'edificio faceva pensare a un consolato tedesco a Melbourne», «grandi negozi occupavano tutto il pianterreno», «quell'atmosfera particolare che hanno di domenica le città anglosassoni», «nell'aria fluttuava un leggero odore di depositi di mercanzie e di derrate alimentari; odore indefinibile e altamente suggestivo che si sprigiona dai magazzini vicino alle banchine, nei porti» (de Chirico 1999, 11). Tutte le affermazioni 'localizzanti' – che spaziano tra più punti cardinali (Germania, Australia, Inghilterra) – potrebbero infatti essere indifferentemente vere o false, dal momento che, come l'autore specifica di seguito: «L'aspetto di consolato tedesco a Melbourne era un'impressione puramente personale di Ebdòmero e quando ne parlò ai suoi amici essi sorrisero e trovarono che il paragone era *buffo*» (de Chirico 1999, 11). Il medesimo meccanismo è applicato alla coordinata temporale, anch'essa sottratta alla possibilità di determinazione da parte del lettore: «Benché non fosse né domenica, né altro giorno festivo, i negozi erano chiusi in quel momento e ciò conferiva un aspetto di noia malinconica, una certa desolazione» (de Chirico 1999, 11). La vicenda dunque potrebbe essere ambientata in qualsiasi giorno feriale della settimana di qualsiasi mese e anno. Non abbiamo perciò né un luogo di partenza né una data di inizio del viaggio. Neppure i viaggiatori hanno una connotazione precisa, in quanto privi di nome e di una fisionomia ben riconoscibile. L'unico ad essere esplicitamente nominato è il protagonista-eroe Ebdòmero che guida i compagni nella fantomatica peregrinazione tra le stanze dell'edificio e attraverso le cui «impressioni» è filtrata l'intera vicenda. Del resto anche il nome scelto – Ebdòmero – più che indicare una persona in carne e ossa rimanda all'ambito mitologico: il termine è infatti un composto di *hébdomos* e *mera* e ha il significato complessivo di «“uomo del settimo giorno”, con un evidente rinvio al dio Apollo, che secondo la tradizione antica, era nato il settimo giorno del mese» (Delli Priscoli 2012, [s.p.])³. L'indeterminazione rispetto al luogo, al tempo, al nome dell'eroe e dei personaggi collocano dunque il viaggio e il suo avventuroso corollario al di fuori della dimensione reale, in un altrove che si confonde con le origini del mito e dei grandi viaggi archetipici, quello degli Argonauti e di Ulisse, richiamati esplicitamente nel testo. Come osserva Giorgio Manganelli:

Ebdòmero non è un personaggio, ed Ebdòmero non è un romanzo; il primo è un nome consapevole, il secondo un itinerario, un deposito di immagini, un

³ La studiosa (Delli Priscoli 2012, [s.p.]) nota inoltre come «gli antichi Greci celebravano le feste in onore del dio, generalmente indicate come hebdomaia, il settimo giorno del mese e lo designavano con vari appellativi, tutti alludenti al settimo giorno: hebdomagenēs (= nato nel settimo giorno), hebdomagētēs (dio del settimo giorno), hebdoméios (venerato il settimo giorno del mese)». In conclusione «Se Ebdòmero, per un verso, è immagine speculare di Apollo, per altro verso, si configura come “doppio” di de Chirico, in un metaforico scambio di ruoli, come mostrano alcuni disegni collegati al motivo e alla figura di Ebdòmero». Ovviamente nella qualificazione di Ebdòmero come personaggio collegato al mito di Apollo agisce anche l'influenza di Nietzsche, sempre presente nell'opera di de Chirico.

catalogo di simboli, un collage di sogni, paesaggi, interni di abitazione, appunti di disegni, accesi, tutti, da una fosforescenza che sa di memoria⁴.

Scritto a Parigi in un periodo fervido di impegni e progetti artistici⁵, il testo costituisce infatti il verso letterario dell'opera pittorica e si compone di una serie di immagini-quadro che rispondono ai principi individuati negli scritti dedicati alla metafisica, laddove la realtà si presenta non solo e non tanto nel suo aspetto «corrente» – «quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale» – quanto nel suo aspetto «spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza o di astrazione metafisica»⁶ (de Chirico 1985, 85). E così il viaggio di Ebdòmero – alter ego dell'autore – si connota come un itinerario alla ricerca delle «apparizioni» ossia «gli strani momenti, sfuggenti all'innocenza e alla distrazione degli uomini comuni» e che solo «l'arte», come «una rete fatale», è in grado di «cogliere al volo» (de Chirico 1985, 86). All'interno del fantomatico edificio dall'aspetto multiforme – «Ebdòmero aveva l'impressione di salire da un dentista o da uno specialista per malattie veneree» (de Chirico 1999, 12) – si articolano infatti, senza alcuna successione causa-effettuale o cronologica, le «visioni» di cui l'eroe e i suoi compagni di viaggio sono alla ricerca:

Accorgendosi di avvicinarsi al piano ch'era stato loro segnalato come il più ricco in fatto di apparizioni strane, cominciarono a salire più lentamente e sulla punta dei piedi; i loro sguardi si fecero più attenti. Si scostarono un po' l'uno dall'altro, pur tenendosi sulla stessa linea, per poter ridiscendere le scale liberamente e al più presto, nel caso che qualche apparizione d'un genere speciale li avesse costretti a farlo. Ebdòmero pensò in quel momento ai sogni della sua infanzia (de Chirico 1999, 12).

Il 'tempo' dunque è sospeso nella dimensione intermedia tra la veglia e il sonno, quando i nessi logici della coscienza si allentano e le «visioni» prendono forma. La dimensione cronologica è infatti polverizzata da avvenimenti e descrizioni che si succedono per addizione e che si riferiscono a epoche storiche lontane e diverse tra loro, dal tempo del mito e della preistoria alla modernità. Così nel brano *La sera d'estate* de Chirico⁷ descrive la compresenza dell'aspetto «corrente» e «spettrale» della realtà, nel gorgo del tempo che si dilata tra passato e presente:

⁴ Si cita dal risvolto di copertina firmato da Giorgio Manganelli pubblicato in de Chirico 1999.

⁵ Si ricordano, a titolo esemplificativo di una stagione assai ricca e prolifica, l'inaugurazione proprio nel 1929 della casa di Rosenberg con la celebre *Halle des Gladiateurs* di de Chirico, l'allestimento delle scene di *La Bal* di Boris Kochno per il Teatro di Montecarlo, le accese polemiche con il fronte dei surrealisti (cfr. Picozza 1999, 129).

⁶ Si fa qui riferimento allo scritto *Sull'arte metafisica* pubblicato da de Chirico sulla rivista «Valori Plastici» nel 1919, ora in de Chirico 1985, 83-6.

⁷ Si tratta di un brano del manoscritto ascrivibile al periodo 1911-1915 reperito nella collezione di Paul Eluard e pubblicato in versione italiana in Briganti e Coen 1979, 97-100.

Allora capii alcune strane sensazioni che in precedenza non ero stato capace di spiegarmi. Il linguaggio che talvolta parlano le cose di questo mondo: le stagioni dell'anno e le ore del giorno. E anche le epoche della storia: la preistoria e le rivoluzioni del pensiero lungo il corso dei secoli, l'epoca moderna, tutto mi appariva strano e distante (Briganti e Coen 1979, 98).

Difatti la prima delle 'avventure' che ha luogo nello «strano edificio» dove il «capitano» Ebdòmero conduce i suoi compagni – «Eccoci!» disse [...] aprendo le braccia ai suoi compagni, col gesto classico del capitano temporeggiatore che frena lo slancio dei suoi soldati» (de Chirico 1999, 12) – mescola assieme, senza soluzione di continuità, secoli e epoche differenti: dalla mondanità ottocentesca della «sala vasta e alta di soffitto, ornata secondo la moda del 1880» ai «gladiatori» dell'antica Roma che «si esercitano senza convinzione sotto lo sguardo annoiato d'un maestro» (de Chirico 1999, 13). Allo stesso modo i riferimenti intertestuali intrecciano insieme il viaggio eroico e mitico di Ulisse⁸ al viaggio fantastico di Verne negli abissi marini⁹, il vaso di Rodi¹⁰ e la figura di Achille¹¹, le antiche credenze astronomiche¹² e il «semiomerico» Bayron¹³. Accostati l'uno all'altro senza alcuna coerenza logica, i lacerti testuali della nostra tradizione appaiono – come del resto gli oggetti e le situazioni – decontestualizzati in una luce 'strana e distante' che attraverso l'ironia ne deforma i contorni, mescolando insieme la norma e l'abnorme, ovvero ciò che esula dal piano della razionalità. Come nota Maria Carla Papini, infatti, «concreto e astratto, verità e sogno, mito e storia, uomini e cose, convergono in queste pagine ed operano, *indifferenziatamente*, alla costituzione del testo e dello stesso percorso narrativo» (Papini 1989, 136). I procedimenti di «detempo-

⁸ Cfr.: «In un angolo del salotto un enorme pianoforte a coda, aperto; senza sollevarsi sulla punta dei piedi si potevano vedere i suoi intestini complicati e la chiara anatomia dell'interno [...]. La cera che cola lungo le corde metalliche, tese come l'arco di Ulisse, e impedisce il giuoco preciso dei martelletti rivestiti di feltro» (de Chirico 1999, 13).

⁹ Cfr.: «s'immaginarono di essere i passeggeri d'un sottomarino perfezionato e di sorprendere attraverso i vitrei sportelli della nave i misteri della fauna e della flora oceaniche» (de Chirico 1999, 13-14).

¹⁰ Cfr.: «Si poteva vedere facilmente in quel momento in cui tutta la famiglia era riunita in mezzo alla camera da pranzo intorno ai cocci di quel famoso vaso di Rodi che durante novantadue anni era rimasto posato sull'orlo della credenza» (de Chirico 1999, 15).

¹¹ Cfr.: «La padrona di casa (quella che tutto il quartiere accusava di essere l'incubo del giovane Achille) era la meno impressionata di tutti» (de Chirico 1999, 16).

¹² Cfr.: «Quei cocci, infatti, formavano sul pavimento un trapezio, come una costellazione ben nota e l'idea del cielo rovesciato incantava, sino all'immobilità, tutte quelle brave persone, le quali [...] erano, durante quella contemplazione, i degni colleghi di quei primi astronomi, caldei o babilonesi, che vegliavano, durante le belle notti d'estate, coricati sulle terrazze, con lo sguardo rivolto alle stelle» (de Chirico 1999, 16).

¹³ Cfr.: «Ebdòmero non aveva mai pensato ad accostare nella sua immaginazione l'idea degli scarafaggi a quella dei pesci, ma due parole: *grande* e *nero* gli ricordarono tutta una scena straziante, semiomerica, semibyroniana, intravista una volta verso sera, sulle rive sassose d'un'isola arida» (de Chirico 1999, 16).

ralizzazione» e «despazializzazione»¹⁴ contribuiscono quindi a scardinare le consuete griglie logiche di rappresentazione e interpretazione della realtà, così che «l'abnorme non si sostituisce alla norma ma coesiste con essa, ne partecipa e, in tal modo, ne sconvolge le regole, l'apparenza consueta» (Papini 1989, 136). Il viaggio si sostanzia dunque delle 'visioni' che abitano lo spazio della mente quando – schopenhaurianamente – il «rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa» si allenta al punto da incrinare «la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita» (de Chirico 1985, 86)¹⁵, mostrandone l'aspetto 'inconsueto':

Ma in simili momenti accadeva a volte che il muro in fondo alla camera si aprisse, come il sipario d'un teatro, e dietro vi apparissero spettacoli ora spaventosi, ora sublimi o incantevoli (de Chirico 1999, 21).

Lo spazio limitato della camera – spesso rappresentato dal riquadro delle finestre – diviene, al pari delle architetture geometriche presenti nelle opere pittoriche, il luogo deputato allo «sgomento», ovvero (leopardianamente) al mistero che si estende oltre «i limiti del mondo»¹⁶:

Il quadrato di cielo limitato dalle linee di una finestra è un secondo dramma che s'incastra in quello figurato dalle persone. Infatti più d'una domanda turbante vien fatto di porsi quando l'occhio incontra quelle superfici blu o verdastre, chiuse dalle linee della pietra geometrizzata: – *che cosa ci sarà da quella parte?... Quel cielo sovrasta forse un mare deserto, o una città popolosa? Oppure si stende esso sulla grande natura libera ed inquieta, i monti selvosi, le vallate oscure, le pianure solcate da fiumi?... e le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti, e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avviluppa gli uomini e li costringe entro le sue spirali*¹⁷ (de Chirico 1985, 101-2).

Diffatti Ebdòmero è il condottiero che guida i compagni, come un novello Ulisse, al di là delle 'colonne d'Ercole', spronandoli a guardare oltre le «impo-

¹⁴ Cfr. «La derazionalizzazione, la sottrazione dell'immagine dechirichiana ai dettami della logica e del senso comune avviene quindi attraverso un processo di detemporalizzazione e di despazializzazione» (Papini 1989, 118).

¹⁵ In *Sull'arte metafisica* de Chirico cita esplicitamente il filosofo tedesco: «Schopenhauer definisce il pazzo l'uomo che ha perduto la memoria. Definizione piena d'acume ché infatti ciò che fa la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa» (de Chirico 1985, 86).

¹⁶ Si fa qui riferimento al testo *Max Klinger*, pubblicato da de Chirico nel 1920 sulla rivista «Il Convegno», ora in de Chirico 1958: 182-191. Si veda per esteso la citazione: «un muro basso e lungo fatto di mattonelle... quel muro sembra segni i limiti del mondo; sembra come se dietro ad esso, debba esserci il nulla. Il senso di noia e di infinito sgomento, quel che di interrogativo che nasce dalla linea dell'orizzonte» (de Chirico 1985: 189).

¹⁷ Si tratta del saggio *Il senso architettonico nella pittura antica*, pubblicato da de Chirico sulla rivista «Valori Plastici» nel 1920, ora in de Chirico 1985, 100-3.

ste chiuse sull'ardore del meriggio»¹⁸; il viaggio si compie quindi nel perimetro limitato dalle pareti della camera, ed è solo attraverso il riquadro geometrico della finestra che si aprono paesaggi sconfinati:

Ebdòmero doveva fuggire. Fece in barca il giro della sua camera, respinto sempre agli angoli dalla risacca, e, finalmente, sfruttando tutta la sua energia e la sua destrezza di vecchio ginnasta, aiutandosi con le cornici, abbandonò il suo fragile schifo e si issò fino alla finestra di una prigione. Il suo cuore allora batté dalla gioia, e quale gioia! Di là abbracciava con un colpo d'occhio tutto il vasto e riconfortante panorama (de Chirico 1999, 45).

L'itinerario delineato da Ebdòmero si conclude senza raggiungere alcuna meta così come era iniziato senza alcun punto di partenza, e la parola «FINE» chiude arbitrariamente i medaglioni di immagini che si succedono senza soluzione di continuità, con il miraggio di un'isola che potrebbe configurarsi come nuovo inizio per nuove e differenti visioni:

S'abbandonò all'onde carezzevoli della voce indimenticabile e su quell'onde parti verso ignote e strane plaghe...; parti in un tepore di sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini... Intanto, tra il cielo e la vasta distesa dei mari, isole verdi, isole meravigliose passavano lentamente, come passano le unità di una squadra davanti alla nave ammiraglia mentre, su in alto, lunghi teorie di uccelli sublimi, d'un candore immacolato volavano cantando.....

FINE (de Chirico 1999, 119).

A differenza del viaggio visionario di Ebdòmero, che appunto non ha né partenza né meta, l'itinerario dell'altro Dioscuro – Alberto Savinio – è caratterizzato da una precisa geografia e da una destinazione reale: aggregato al 27° reggimento fanteria di stanza a Ferrara, nel 1917 Savinio (all'anagrafe Andrea de Chirico) parte alla volta di Salonico, per svolgere il ruolo di interprete, sul fronte macedone della prima guerra mondiale. Al viaggio omerico – che costituisce il modello di riferimento dell'itinerario conoscitivo di Ebdòmero – si sostituisce qui l'altro poema di riferimento della classicità: le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, cui il testo allude sin dal titolo *La partenza dell'Argonauta*, non senza uno scoperto riferimento anche al mito personale dei due fratelli, che in più occasioni hanno rappresentato se stessi come 'argonauti'¹⁹:

¹⁸ Cfr. «[...] voi tutti siete allenati da lungo tempo al giuoco difficile del rovesciamento del tempo ed a girare l'angolo del vostro sguardo; ciò sia detto senza lusingarvi; poiché sempre voi opponeste alle canzonature degli scettici la vostra ostinazione di cercatori metafisicizzanti e la grandezza tollerante e generosa delle vostre anime elette di lirici-nati. E voi che in fondo credete ancora meno allo spazio che al tempo [...]; sempre viveste nella felicità di questa penombra rifrescante, data alle vostre camere dalle imposte chiuse sull'ardore del meriggio [...]». Così parlava Ebdòmero e i suoi discepoli, ai quali si erano aggiunti alcuni marinai ed alcuni pescatori del paese» (de Chirico 1999, 50).

¹⁹ Si ricordano a questo proposito i seguenti quadri di de Chirico, di poco posteriori al racconto di Savinio: *Il saluto degli Argonauti partenti* (1920), *La partenza degli Argonauti* (1922).

Al principio c'è un luogo originario da dove salpò Argo, la prima nave: alle pendici del Pelio è l'antica Jolco, la Volos in cui nacque de Chirico e Savinio visse i suoi primi anni; e c'è un mentore, Diamandi che, in *Tragedia dell'infanzia*, è pedagogo del piccolo argonauta che inizia il suo viaggio, come il centauro Chirone lo era stato dei gemelli Castore e Polluce che, su quella nave, partirono alla conquista del vello d'oro (Caltagirone 2007, 235).

Così Giovanna Caltagirone inquadra la vicenda da cui trae spunto il viaggio di Savinio, notando acutamente come sia «nel ricordo di quel primo salpare e di quel primo ritorno che, nell'opera di Savinio, s'iscrivono le avventure dell'uomo, l'avventura della vita» (Caltagirone 2007, 236).

Publicato all'interno del volume *Hermaphrodito* nelle edizioni de «La Voce» (Firenze, 1918), assemblato di fatto dal fratello Giorgio, il testo è effettivamente composto da Savinio durante il soggiorno a Salonico²⁰ e si inquadra nelle riflessioni sulla metafisica che occupano il periodo ferrarese, coinvolgendo entrambi i fratelli. Il racconto presenta già nella individuazione dei due poli propri del viaggio – la partenza e l'arrivo – un «simbolico ma reale e grottesco rovesciamento dell'inizio e della fine e della tradizione mitica: un solo dio oscuro che parte dalla patria e arriva nella terra, la Grecia, da cui sarebbe dovuto partire, patria anch'essa ma divenuta il vello d'oro da conquistare» (Caltagirone 2007, 238). Questo, come vedremo, non è l'unico “rovesciamento” presente nel testo, che si caratterizza come una parodia grottesca del poema mitico: delle mirabolanti avventure delle *Argonautiche* infatti non rimane alcuna traccia, e il viaggio in treno si perde nella noia di banali eventi, mentre il valore eroico dei protagonisti e della missione è qui abbassato al livello quotidiano e volgare, con numerosi elementi riferibili al basso corporeo. Il tono rimane per lo più improntato a un registro alto, contaminato con elementi che provengono da più registri stilistici, secondo un procedimento plurilinguistico che ha come effetto la «desublimazione del sublime» e la «sublimazione dell'umile del quotidiano» (Maeder 1992, 174). L'intertesto di riferimento è infatti costituito, oltre che dal poema di Apollonio Rodio – come risulta da una serie di appunti di Savinio afferenti al 1909²¹ –, dai modelli del *Morgante* di Pulci e delle opere di Rabelais, che si intrecciano alla stesura di una tragicommedia musicale, dal titolo *Poema fantastico*, di cui rimane la testimonianza di de Chirico:

²⁰ Per l'attenta ricostruzione dell'iter elaborativo e redazionale del testo (e del volume in generale) si rimanda a Italia 2004: 65-87. Nel presente saggio si cita il racconto nell'edizione Savinio 1974.

²¹ Oltre a due notizie dirette della lettura delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio contenute negli articoli di Savinio *Avventure delle parole* («Corriere della Sera», 5 febbraio 1948) e *Cacciatore di origini nella foresta del linguaggio* («Corriere d'informazione», 2-3 dicembre 1949) adesso consultabili in Savinio 2004, sono presenti alcuni appunti conservati nel fondo intitolato allo scrittore presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux di Firenze, nello specifico si tratta delle [Osservazioni sulle *Argonautiche* di Apollonio Rodio] (FS Sc. 9. 2.). La notizia è tratta da Caltagirone 2007: 236-237. Sulla questione si veda anche Italia 2004: 29.

Mio fratello [...] aveva ultimato un lungo melodramma dal titolo *Poema fantastico* che era qualcosa come l'*Oberon* di Weber, ma si riferiva a una mitologia e a una preistoria elleniche, fortemente condite di spirito burlesco, nello stile di Pulci e di Rabelais (de Chirico 1962, 64)²².

Se da un lato la *Partenza* ha in comune con il poema di Apollonio Rodio «il gusto alessandrino del rifacimento e della contaminazione degli stili», tuttavia – secondo Roscioni la «chiave» del racconto «è fondamentalmente burlesca più prossima dunque a Pulci che a Apollonio Rodio» (Roscioni 1974, 244-5). Il procedimento utilizzato – come afferma Guglielmi – è in prevalenza quello della «dissonanza», tramite la quale Savinio «viola tutte le differenze, a cominciare da quella tra animato e inanimato. Scioglie i lineamenti fissi delle cose, ricompono un'immagine stridente, surreale-grottesca – e possiamo allora dire metafisica – del mondo» (Guglielmi 1986, 158).

Si prenda ad esempio, come abbiamo fatto per *Ebdòmero*, l'incipit del testo:

Sotto la tettoia, nell'ombra grave e fitta di calura dell'ora immediatamente pomeridiana, scorgo gli occhi rossi di mio fratello che passeggia frettoloso per schivare la folla imperturbata davanti a questa mia partenza, che nel circolo caldo de' nostri affetti assume la grandezza tenebrosa d'un atto fatale.

L'urto che squassa i miei visceri sensibili m'è indizio palese che il convoglio s'è mosso. Su dall'orizzonte giallo di canapa, Ferrara non mi si rivela più nelle sue cuspidi: il campanile erculeo e i torrioni quadri del suo castello rosso (Savinio 1974, 143).

La partenza dell'Argonauta Savinio – descritta con uno stile alto proprio del racconto epico – si svolge in verità in modo assai banale e quotidiano: a salutare l'eroe che parte non è presente un folto pubblico, ma il solo fratello intento anzi a schivare «la folla imperturbata». L'«atto fatale» della partenza è compiuto per mezzo del prosaico e quotidiano treno, che, per di più, «sconquassa le viscere», laddove la notazione bassa e volgare consegue l'effetto di togliere ulteriore solennità al momento. Come d'uso in ogni narrazione epica, il «viandante all'inizio [del] suo cammino» cerca «ansiosamente [...] sull'orizzonte» segnali di buon auspicio per il viaggio:

Su da' miei istinti, insufficientemente cauterizzati dalle teorie positiviste, sento rinascere le inquietudini primitive, generatrici di superstizioni, e cerco ansiosamente, sull'orizzonte rosso della città, i pallini frivoli dell'astronomo Bongiovanni. Come li scorgo, lontani, girare allegramente nel forte brillio del gran sole, ne traggo felici oroscopi e gaudiosi auguri per le sorti del mio viaggio oltremarino (Savinio 1974, 143).

I tradizionali pronostici degli aruspici sono qui rappresentati, con effetto straniante e parodico, dalle previsioni meteorologiche di Giovanni Bongiovan-

²² Si segnala, di nuovo, l'attenta analisi di Italia P. sui prelievi linguistici da Pulci, attestati tra l'altro da appunti manoscritti di Savinio (Italia 2004, 30-4).

ni, direttore dell'Osservatorio Meteorologico di Ferrara e professore di Fisica all'Università. I «pallini» sono infatti i componenti degli anemometri installati in cima alla Torre di Nord Ovest del Castello Estense dove aveva sede l'Osservatorio, tra l'altro frequentato anche dai fratelli de Chirico, che ben conoscevano il professore²³.

Il procedimento adottato da Savinio, come si diceva, si basa dunque su un rovesciamento parodico dei modelli della tradizione (il viaggio mitico per mare, e, come vedremo, la letteratura odepórica) che si realizza secondo le caratteristiche proprie del 'genere' individuate da Genette²⁴, laddove la parodia viene definita come un canto che si sviluppa a lato della recitazione del poema epico, mantenendone il tono alto ma sostituendo la materia sublime con elementi bassi e quotidiani che rasentano il grottesco. È proprio in questo senso che Savinio opera quella desublimazione del mito di cui prima si diceva, ricorrendo ad un movimento contrario e contrapposto di banalizzazione del sublime e di sublimazione del banale. A ciò concorrono anche altri espedienti, come la pratica della 'dissonanza' (ricordata da Guglielmi); il ricorso alla dimensione del basso corporeo in opposizione a ciò che è sublime o sacro; le frequenti citazioni letterarie decontestualizzate e risemantizzate nel testo.

Per quanto riguarda il primo punto, si è già detto del sistematico 'svuotamento' del genere epico, laddove le mirabolanti avventure si riducono per lo più a eventi banali destituiti di ogni eroicità, così come il topos del viaggio quale itinerario di conoscenza e di formazione proprio del romanzo d'avventura o della letteratura odepórica si riduce alla descrizione del monotono paesaggio che scorre dal finestrino del treno e delle bizzarre fantasticherie che occupano la noia del viaggio, costellato da incontri tutt'altro che memorabili. Si veda in questo senso l'episodio del gioco d'azzardo (nel quale non a caso è citato il nome di Pulci) dove la bisca organizzata in treno è presentata con i toni altisonanti dell'avventura mirabile, mentre l'unica sopravvivenza eroica è costituita dai re e dalle regine effigiati sulle carte di Murari:

Il convoglio, decollato e triste, pare si componga per un sonno campestre; ma nel suo interno ferve la vita di un club londinese: i miei compagni-eroi si sono lanciati furiosamente alla rincorsa dell'azzardo. Ogni panchetta sorregge le sorti di quattro giocatori. La mitologia di Murari rivive e sfila in parata – le cavallerie, i re e le clave, i fanti e i corsieri, le dame e le corone. [...]. Guardando quei guerrieri

²³ Si veda a questo proposito il ricordo di Filippo de Pisis: «La tua [di Savinio] ombra vera, precisa, si delineava nelle vie asciutte della "bella Salonico", tu forse pensavi alle mie strade, alle stradone della città del Worbas, al castello con le quattro torri e le palline di Bongiovanni astronomo» (de Pisis 1996, 101). Si ricorda inoltre la poesia dedicata da de Chirico a Giovanni Bongiovanni, *La notte misteriosa* (de Chirico 1919, 17). Infine si segnala la mostra organizzata dal Sistema Museale d'Ateneo di Ferrara e dal Dipartimento di Fisica e Scienze della Terra in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare: *Fisica e Metafisica? La Scienza ai tempi di de Chirico e Carrà*, 14 novembre 2015-30 gennaio 2016.

²⁴ Il riferimento è all'analisi della parodia come forma di intertestualità sviluppata in Genette 1997.

tenebrosi che dissetano l'arsura del lucro nelle combinazioni fantasiose delle battiture, rammento una etimologia ridicola, pescata tra i commenti al *Morgante Maggiore* di Pulci (Savinio 1974, 156-7)²⁵.

In modo analogo il banale cambiamento del macchinista con un «giovine avventizio, tuttora in esperimento» è presentato come una prova di coraggio e spirito avventuroso da parte dell'impavido viaggiatore:

Non sono un avventuriero in pantofole, detesto l'idiota bonarietà della sicurezza casalinga, ho fiducia negli svolgimenti armonici del fato, mi protendo sulla faccia insipida del futuro con tanta più curiosità quanto più essa sia opaca ed imprecisa. [...] Pertanto, l'imperizia degli apprendisti non è capace d'inquietarmi né d'invigliacchirmi (Savinio 1974, 158)²⁶.

L'evidente «disproporzione» tra la banalità dell'evento e l'esibizione del coraggio del protagonista è tematizzata dallo stesso Savinio, che impiega proprio questo termine come cifra di lettura:

Il convoglio terribile si pone in marcia, e la sua macchina tremenda, passandomi vicino, emette una vocina così stridula e sottile da fare schifo al trenino del Jardin d'Acclimatation!.. È una disproporzione che rasenta l'oscenità (Savinio 1974, 155).

L'elemento osceno come caratteristica della 'disproporzione' tra alto e basso, sublime e antisublime, caratterizza a più livelli il testo, dalle notazioni che pertengono alla dimensione del basso corporeo – «nei viaggi lunghi [...] converrebbe premunirsi [...] di qualche decotto di nenufari, eccellente per stimolare il frequente spurgo della vescica» (Savinio 1974, 163) – allo scambio tra sacro e profano. Si veda in questo senso l'episodio in cui l'Argonauta Savino, arrivato a Bari e intento alla ricerca della Libreria Laterza e di Giuseppe De Robertis²⁷, viene accostato da due uomini «l'uno vecchio e popolano, l'altro giovine e militare» in cerca di «una madonna miracolosa cui avessi potuto raccomandare il figlio che partiva negli artieri» (Savinio 1974, 165). L'equivoco, tutto giocato

²⁵ L'etimologia cui Savinio fa riferimento è relativa al termine «azzardo», descritta di seguito al passo citato (Savinio 1974, 157).

²⁶ Si veda inoltre, come esempio evidente di 'disproporzione' tra tono alto e materia banale, l'episodio in cui il protagonista, arrivato a Taranto, cerca un albergo in cui trovare alloggio: «Dappoiché quel palazzotto reseda, tozzo e turrito davanti alla marina come la castella dei baroni [...] è l'albergo "Tripoli". Il raggio della fatalità m'irradia: ecco la fatalità della mia spedizione. Avviate Argonauta! Indirizza la tua espansione verso il castello ben costruito in cui, prima di entrare, sai che troverai il focolare amico, *àtanor* che scalderà questa breve sosta del tuo lungo camminare» (Savinio 1974, 173).

²⁷ Cfr. «fisso la mia scelta su due cose – due sole, ma importanti: la libreria Laterza e Giuseppe De Robertis. Mi pongo quindi alla ricerca della ditta propagatrice della deduzione crociana, e dell'immortale commentatore di Salvatore Di Giacomo. Per quanto mi affanni, e giri, e svolti, e riguardi, non riesco a scovare la libreria Laterza; viceversa m'imbatto in tanti De Robertis – omonimi, sinonimi, omomorfi – che alla fine rinuncio a trovare quello vero» (Savinio 1974, 164-5).

sul termine «madonna», divaricato tra sacra effigie cui raccomandare lo spirito e profana meretrice cui raccomandare invece il corpo, si risolve in un grottesco dialogo tra il protagonista e il «vecchio popolano». «Sbattuto così bruscamente davanti ai misteri teologici», l'Argonauta-Savinio replica di non conoscere affatto «madonne miracolose», consigliando invece di «trattare il suo mercato con San Nicola» che «non avrebbe rifiutato una *botta* al giovane artigliere» (Savinio 1974, 166); l'interlocutore, come prevedibile, non è affatto convinto del suggerimento:

Mi diede a capire che di santi non aveva che farsene, e che gli abbisognava unicamente una madonna – di quelle vere, con la camicia azzurra, il serpente calpestato e lo stellone sulla testa – disposto poscia a compensarla con un par di pollanche e una dozzina di uova che recava in un canestro giallo (Savinio 1974, 166).

La disproporzione agisce anche tra la geografia avventurosa propria del topos del viaggio e la sostanziale immobilità del protagonista, silenzioso e annoiato spettatore di scene ed eventi quotidiani, che solo la fantasia accende di contorni avventurosi, mescolando abilmente riferimenti letterari²⁸ alle immagini create dalla mente, perché, in ultima analisi, come in *Ebdòmero*, il viaggio si compie nelle fantasticherie che abitano lo spazio incerto tra la veglia e il sogno:

La mente dell'uomo, sotto la spremuta dell'inquietudine, si pone in movimento rotatorio e lavora velocemente. Così fa la mente mia, in quel momento, ma, poiché essa è una mente letteraria, lavora a fucinare immagini – secondo gli usi della bestia intellettuale: mi vedo Pietro Micca nella polveriera, mi vedo brigante sardo accerchiato in un covo di nuraghe, mi vedo amante adultero rimpiazzato nel sottoscala... Fregolinata ideale che si svolge nel battito d'un secondo – poiché lo spirito, in simili circostanze, percorre velocità fantastiche in spazi incalcolabilmente brevi – a somiglianza di quanto può fare nello stato di sogno ove, nell'infinitesimo attimo, è capace di compiere un triplice circuito di questo e di altri mondi (Savinio 1974, 168).

Savinio dunque si richiama a quello stato – evocato anche da de Chirico in *Ebdòmero* – che si colloca nella zona intermedia tra la veglia e il sogno e che proprio nella prima parte di *Hermaphrodito* definisce con il termine di «mezza morte»²⁹.

²⁸ Si veda l'episodio in cui Savinio, suggestionato dalla vista del mare dal finestrino del treno, si figura avventurosi scenari antartici – «Lo guardo come un mare di ghiaccio e la mia mente parte in groppa alle immaginazioni antartiche» – di cui sono inconsapevoli protagonisti i suoi occasionali compagni di viaggio: «Questi tre sono i naufraghi di una gloriosa impresa: nel primo riconosco Arturo Pym, nel secondo ravviso il capitano William Guy e nel terzo rimetto il quartier mastro Allen. Essi consumano l'escaloppe di renna fritte nell'olio di foca» (Savinio 1974, 153). Il riferimento è ovviamente al celebre romanzo d'avventura di Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838).

²⁹ Si fa qui riferimento a *Les chants de la mi-mort. Scènes dramatiques d'après des épisodes du «Risorgimento»* che costituiscono la prima parte di *Hermaphrodito*. Per un approfondimento sui testi, le loro composizioni e le prime sedi di pubblicazione, si rimanda a Sabbatini 1997, in particolare: 346-7 che contengono uno schema riassuntivo delle date di composizione dei testi.

Si tratta, come osserva Roscioni, di «uno stato o piuttosto una funzione psichica che non ridesta i fantasmi assopiti nel fondo dell'anima, ma ne crea di nuovi e impreveduti: vera fucina d'immagini essa [la mezza morte] produce [...] una nuova realtà, tessendo al tempo stesso "la sola logica vera"» (Roscioni 1974, 240)³⁰.

Il viaggio, dunque, esula dalle strette maglie della realtà quotidiana e diviene emblema di una condizione necessaria e consustanziale alla vita stessa, che unisce assieme fisico e metafisico, reale e fantastico, noto e ignoto:

Navigare necesse est
vivere non est necesse (Savinio 1974, 192).

Così Savinio richiama la celebre esortazione di Geno Pompeo ai marinai – ripresa in quegli anni anche da d'Annunzio come motto delle *Laudi* – per inaugurare l'ultimo tratto del viaggio, da compiere sul *Savoia*, «gran piroscampo nero, con la prua lunghissima rovesciata all'indietro» (Savinio 1974, 192), rinnovando in questo modo il valore mitico ed emblematico della navigazione per mare, che unisce in una dimensione fuori dal tempo l'epopea di Ulisse e degli Argonauti al presente, e si pone come allegoria archetipica della scrittura stessa che costantemente ne riattiva il potenziale immaginativo.

Non è un caso che anche Pessoa nel *Libro dell'inquietudine* richiami il motto latino in associazione al mito degli Argonauti, «da intendere in senso archetipico come appartenente a un "nós [noi]" che include non solo sé stesso, ma ogni uomo» (Affatato 2016, 170): «Dicevano gli argonauti che navigare è necessario, ma che vivere non è necessario. Noi, argonauti dalla sensibilità dolente, diciamo che sentire è necessario, ma che non è necessario vivere» (Pessoa 2004, 272-3)³¹.

L'archetipo del viaggio attraverso il tempo e lo spazio si sostanzia quindi delle figure del mito che nella conclusione del racconto saviniano convergono nella figura del protagonista, sebbene trasformate dal processo metamorfico che investe la scrittura. Così il novello Giasone-Argonauta sulla prua della nave destinata a riportarlo nella natia Grecia, ascolta il canto delle sirene, ma si tratta ancora una volta di un mito 'desublimato' nel gioco parodico:

Mi avvedo subito che le sirene, dall'Odissea in qua, hanno avuto campo di evolversi e oramai dimostrano una perfetta dimestichezza con le esigenze del music-halls, ché, sporgendo le poppe brillanti dal mare, attaccano l'arietta del Malbrúk e cantano, per me così:
L'Argonauta se ne va
Trallèra tralallà
l'Argonauta se ne va
chi sa mai se tornerà!... (Savinio 1974, 195).

³⁰ La citazione interna è tratta da Savinio 1971, 243.

³¹ «Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver» (Pessoa 2010: 217).

Tra le atmosfere *dandy* d'inizio secolo e le arie popolari dell'opera, la voce delle sirene (ovvero *lato sensu* della poesia), sebbene deformata e parodizzata, si dimostra tuttavia capace di riattivare costantemente il mito del viaggio in quanto itinerario archetipico che trova la sua ragion d'essere nel proprio svolgimento più che nell'approdo («chi sa se tornerà!...»). L'importante, infatti, non è tanto il raggiungimento della meta, quanto il viaggio stesso, reale o immaginario che sia:

Dirò meglio: se si trattasse solo di arrivare non varrebbe neppure la pena di partire, tanto quello che si trova all'arrivo (ossia che non si trova nulla) cel'hanno già detto in tutti i toni poeti, filosofi e altre pensose creature, senza contare che ciascuno lo sa per esperienza – la qual cosa mi dispensa dall'avvalorare la mia affermazione con qualche vasta e poco peregrina immagine della vita umana e dell'umana speranza. Dunque se per una volta io parlassi di un viaggio in sé, prescindendo dalla sua meta, mi pare che non ci sarebbe nulla di male (Landolfi 1991, 789).

Così Tommaso Landolfi nel racconto *Terza classe* riassume il significato del viaggio, che tanto spazio occupa nella sua opera declinandosi in forme e modi plurimi, a partire dal viaggio fantastico e surreale del *Mar delle Blatte*. Il racconto, che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel 1939³², segue l'avventura del protagonista – Riccardo Coracagliana – che affronta un pericoloso viaggio nel mare popolato da nere blatte per conquistare la bella Lucrezia e raggiungere l'isola 'promessa'. Ricco di peripezie, pericoli, duelli e sfide, il testo riprende – mescolati in un amalgama parodico – i capisaldi del romanzo d'avventura alla Salgari: il viaggio in brigantino, gli oggetti offerti in dono per ottenere il passaggio verso la meta, la tribù selvaggia custode del misterioso mare, i pericoli della navigazione verso l'ignoto, la donna bella e sensuale da conquistare, la ciurma di marinai che tenta l'ammutinamento, la misteriosa isola da raggiungere. Ci sono, insomma, tutti gli ingredienti del 'genere', ma come nella *Partenza dell'Argonauta* di Savinio, essi sono sottoposti alla lente della deformazione grottesca e del rovesciamento parodico, unitamente ad uno spiccato *humor* nero di tipo surrealista. A cominciare dall'eroe, Roberto, figlio «perdigiorno», con velleità letterarie, dell'avvocato Coracagliana, che da ragazzo smidollato e imbranato con le donne, si trasforma in comandante del brigantino³³, forte e coraggioso «Alto variago»³⁴. Per proseguire con la protagonista femminile, la bella Lucrezia

³² La raccolta, pubblicata con il titolo *Il Mar delle Blatte e altre storie* dalle Edizioni La Cometa di Roma, è adesso consultabile in Landolfi 1991, 203-77; il racconto *Il Mar delle Blatte* è alle pp. 203-24.

³³ Definito nel testo anche come fregata o goletta.

³⁴ Termine desueto e dal significato ambiguo, tipico del fantastico linguistico landolfiano, con Variaghi si intendono nella storia russa – secondo la definizione dell'Enciclopedia online Treccani - «tutti i problemi connessi con la comparsa, nel sec. VIII, dei Germani settentrionali (Vikingi, Normanni svedesi) nell'Europa orientale e col loro dominio in Russia, durato dalla fine del sec. VIII sino alla metà del XII». Si ricorda, a questo proposito, la conoscenza e l'interesse dello scrittore verso la letteratura russa, testimoniata dalle numerose traduzioni.

che «riceve i suoi attributi muliebri e materni al tempo stesso dalla Madonna, in quanto vergine balia, e addirittura da Clitennestra» (Langella 2009, 460)³⁵, poiché respinge l'amore dell'«Alto variago» per rivolgere la sua passione verso un vermicciattolo. Analogamente gli oggetti misteriosi, da emblemi magici sono abbassati al rango di una strana accozzaglia di elementi, addirittura 'vomitati' dalla ferita sul braccio dell'«Alto Variago»³⁶. In ultimo, il duello per la mano di Lucrezia da sfida eroica diventa una paradossale gara di bravura erotica tra Roberto e il vermicciattolo di cui la donna è innamorata, peraltro vinto da quest'ultimo, che si rivela essere – al contrario del noto detto “vile come un verme” – emblema del coraggio; l'«Alto variago», viceversa, dapprima tenta vigliaccamente di sottrarsi al confronto e poi, una volta sconfitto, viene meno al patto schiacciando l'animale e scatenando l'ammutinamento dei marinai:

«Basta, basta!» gridavano in coro gli invasati [i marinai] «basta! Tu non sei l'Alto Variago, tu sei Roberto, Roberto Coracagliana. Tu sei un vile, tu uccidi a tradimento il nemico che ti ha vinto lealmente. Tu sei un uomo basso e debole, peggio, peggio di noi. E noi ce ne infischiamo della tua isola, noi vogliamo solo tornare a casa» (Landolfi 1991, 223).

Si tratta quindi di un vero e proprio rovesciamento, laddove l'umile e strisciante verme diventa eroe vittorioso e celebrato, mentre il capitano del brigantino si trasforma in perdente, debole e vigliacco, addirittura rinnegato come capitano dai marinai. Nel gioco grottesco del rovesciamento è coinvolto anche l'elemento principale del racconto, ossia l'impenetrabile Mar delle Blatte, che da distesa d'acqua ignota e misteriosa, tradizionale sfondo di avventurose e mitiche navigazioni è qui invece ridotta a nera coltre di rivoltanti insetti, assai poco nobili nel rango dei bestiari canonici, gli scarafaggi:

Si slanciarono verso prua; di là ai loro occhi si scoprì uno spettacolo assai singolare. Il mare a perdita di vista, senza terra all'orizzonte, sotto la cappa affocata del cielo, appariva nero come l'inchiostro, e di una lucentezza funebre; una quantità sterminata di blatte, tanto fitte da non lasciar occhieggiare l'acqua di sotto, lo copriva per tutta la sua distesa. Nel gran silenzio s'udiva il rumore secco dei loro gusci urtati dalla prua. Lentamente, a fatica, la nave poteva avanzare, e subito le blatte si richiudevano al suo passaggio (Landolfi 1991, 216-7).

³⁵ Il critico accosta inoltre l'immagine di Lucrezia alle *Coefore* di Lucrezio «di cui è indizio sicuro [...] la sequenza dell'allattamento, come in sogno, di due serpenti» (Langella 2009, 460).

³⁶ Gli oggetti misteriosi provengono da «una profonda ferita sull'avanbraccio» che il figlio mostra orgoglioso al padre - «“Papà, papà, guarda che bel taglio!”» - e da cui, di fronte allo sguardo allibito dell'avvocato, estrae «un lungo pezzo di spago, poi un grano di pasta bucata [...]. Ecco ancora una bulletta da scarpe, alcuni pallini da caccia, dei chicchi di riso. Il giovane tirò fuori anche un moscone colle ali appiccicose e un vermicciattolo azzurro e diafano» (Landolfi 1991, 205). Gli oggetti sono quindi affidati ai marinai per essere poi consegnati, al momento opportuno, alla Tribù dei Fosforiti come lasciapassare per l'accesso al Mar delle Blatte.

Il mare costituisce l'ultimo baluardo prima della misteriosa isola, meta 'promessa' del viaggio, come afferma il Variago nell'esortazione ai marinai, impauriti di fronte al terribile spettacolo:

«All'isola si va e all'isola vi condurrò, lo vogliate o no. Ai vostri posti, vi dico, e badate a voi se vi preme la pelle! Del resto ora tornare indietro è lo stesso che proseguire». Infatti sul mare già percorso le blatte s'erano richiuse fittissime e oramai il mare era nero da tutte le parti, per tutto il giro dell'orizzonte (Landolfi 1991, 217).

La superficie equorea è come sospesa in un'atmosfera onirica fuori dal tempo e dallo spazio, nella quale 'partenza' e 'arrivo' sono tra loro intercambiabili («tornare indietro è lo stesso che proseguire»), e l'isola – al pari delle «isole verdi meravigliose» evocate da Ebdòmero – appare come un Eden irraggiungibile, figura del desiderio ancestrale: «È un'isola su un mare azzurro, sotto un cielo azzurro. S'arriva a una quieta rada tra le palme e gli aranci, tra alberi sempre verdi, tra fiori sempre fioriti» (Landolfi 1991, 225). L'isola e il mare inaccessibile da cui è circondata convogliano dunque un immaginario archetipico che nei secoli si sostanzia delle figurazioni di antiche civiltà scomparse, come ad esempio Atlantide, ricordata in numerosi romanzi d'avventura. Si pensi ad esempio ai racconti di Emilio Salgari (*L'isola delle sette città*³⁷ e *Fra i Sargassi*³⁸) dove il luogo misterioso è celato da un mare altrettanto immaginifico e terribile, il Mar dei Sargassi, la cui superficie è ricoperta da uno spesso strato di alghe, qui sostituito dalle più grottesche e surreali blatte. Il luogo – reale e mitico al contempo – si estende al centro dell'Oceano Atlantico settentrionale, tra gli arcipelaghi delle Azzorre e delle Antille, dove s'incontrano ammassi fluttuanti di alghe, dette in portoghese *sargaços*, da cui deriva il nome di Mare dei Sargassi, che – secondo antiche leggende riprese da Salgari – custodisce il segreto di Atlantide e della mitica Isola delle sette città, meta agognata di ogni marinaio, come accade al protagonista del racconto *L'Isola delle sette città*, sedotto dal sogno di raggiungere l'antica civiltà:

Fu sepolto nella chiesa di Las Palmas e sulla sua tomba fu scolpito un vecchio che dall'alto della scogliera guarda il mare colle braccia incrociate. E dell'isola delle sette città? Mistero, sempre. Che fosse però realmente esistita verso il finire del XV secolo, nessuno lo pose mai in dubbio. I marinari portoghesi e gl'isolani delle Canarie affermano anche oggidi che in mezzo al mare dei Sargassi, di quando in quando, vedono sorgere dal profondo delle acque dei getti densi di vapore che fanno delle ecatombe di pesci e che poi emergono delle rupi che qualche tempo dopo torneranno a scomparire. (Salgari 2004, 139).

³⁷ Il racconto *L'isola delle sette città*, noto anche con il titolo *L'isola del mar dei Sargassi*, è pubblicato da Salgari nel 1905 sulla rivista «Per Terra e per Mare», ed è ora consultabile in Salgari 2004.

³⁸ Il testo fa parte delle *Meraviglie del Duemila*, pubblicato da Salgari nel 1907 per i tipi di Bemporad, con lo pseudonimo di Guido Altieri, ed è adesso consultabile in Salgari 2017.

L'isola rappresenta quindi l'emblema di un Eden irraggiungibile – luogo dell'immaginazione e figura del desiderio – cui fatalmente tende ogni viaggio. Così nel *Marinaio* di Pessoa, la 'Seconda vigilatrice' afferma:

Sognavo di un marinaio che si era perduto in un'isola lontana... In quell'isola c'erano poche rigide palme e fuggevoli uccelli volavano tra di esse... Non so se a volte si posavano... Da quando, scampando a un naufragio, vi era approdato, il marinaio viveva in quel luogo (Pessoa 2004, 23)³⁹.

Approdato all'isola misteriosa (dai connotati pressoché identici a quelle evocate da de Chirico e Landolfi), il marinaio inventa la sua patria d'origine, ricostruendone nel sogno la fisionomia, fino a quando non riesce più a ricordare le caratteristiche reali del suo paese di provenienza, divenuto ormai un paesaggio dell'anima, laddove appunto il luogo della partenza e la meta d'arrivo convergono assieme nell'immagine di un altrove cercato nel desiderio e nel sogno:

Tutta la sua vita era stata la vita che aveva sognato... E si rese conto allora che non era possibile fosse esistita un'altra vita, se lui non ricordava più neanche una strada, né una figura, né un gesto materno... Mentre di quella vita che credeva di aver sognato tutto era reale ed esistito... (Pessoa 2004, 31)⁴⁰.

Il viaggio dunque, ancora una volta, si connota quale «avventura interiore»⁴¹ (Pessoa 2004, 35), così come avviene, del resto, *Nel Mar delle Blatte* di Landolfi, che si conclude all'insegna dell'ambiguità: l'avventura dell'«Alto Variago» si svela essere non altro che un racconto inventato a bella posta da Roberto per convincere il padre della legittimità delle sue aspirazioni letterarie e per conquistare la fidanzata Lucrezia:

L'avvocato dalla sua poltrona sospirò profondamente asciugandosi una lacrima col rovescio della mano: «Roberto, è tanto che te lo volevo dire... anch'io ho avuto torto verso di te... Ragazzo mio, hai ragione, guarda [...] facciamo così: tu avrai da me ogni mese quello che... quello che posso darti, ma da vivere bene veh. E non dovrai avere nessuna preoccupazione, non dovrai far nulla... Che posizione e posizione! Dovrai occuparti solo dei tuoi romanzi, insomma delle tue cose, come ti parrà e piacerà... (Landolfi 1991, 225).

Così, con un duplice capovolgimento, il vile «Alto Variago» trova il suo risarcimento proprio nell'abilità scrittoria del «perdigiorno» Roberto Coracagliana, che grazie alla sua penna conquista, oltre a Lucrezia, il diritto di dedicarsi ai

³⁹ «Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali...» (Pessoa 2004, 22).

⁴⁰ «Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido...» (Pessoa 2004, 30).

⁴¹ «Paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?...» (Pessoa 2004, 34).

suoi romanzi. Parodia nella parodia, l'invenzione dell'avventura fantastica e il mitico viaggio nel Mar delle Blatte verso l'isola misteriosa, diventano quindi il mezzo per legittimare la scrittura, proprio in virtù della sua qualità immaginifica e fantastica, come viaggio interiore per eccellenza verso i territori ignoti che abitano il limite tra la realtà e ciò che da essa esula:

Perché non potrebbe essere l'unica cosa reale in tutto questo, il marinaio, e noi e tutto il resto solo un suo sogno?⁴² (Pessoa 2004, 37, 39).

Riferimenti bibliografici

- Affatato, R. 2016. "Suggerzioni dantesche tra saudade, desío e musica pop brasiliana." *Dante e l'arte* 3: 167-90.
- Briganti, G., e E. Coen. 1979. *La pittura metafisica*. Venezia: Neri Pozza.
- Caltagirone, G. 2007. *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*. Pisa: ETS.
- Carrà, C. 1918. "Il quadrante dello spirito." *Valori Plastici* I (1): 1-2.
- de Chirico, G. 1919. "La notte misteriosa." *Noi: raccolta internazionale d'arte d'avanguardia* III (1-2-3): 17.
- de Chirico, G. 1962 (1945). *Memorie della mia vita*. Milano: Rizzoli.
- de Chirico, G. 1985. *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco. Torino: Einaudi.
- de Chirico, G. 1999. *Ebdòmero*, con uno scritto di J. de Sanna e una nota di P. Picozza, Milano: SE.
- Delli Priscoli, R. 2012. "L'Ebdòmero di de Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambiguo." In Beniscelli A. et al. 2012. *La letteratura degli italiani: rotte, confini, passaggi, Associazione degli italianisti, XIV Congresso nazionale*, Genova, 15-18 settembre 2010, Novi Ligure: Città del silenzio edizioni <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Delli%20Priscoli%20Roberta_1.pdf> (11/20).
- de Pisis, F. 1996. "I predestinati." In S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, 101. Vicenza, Neri Pozza.
- Genette, G. 1997 (1982). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. R. Novità. Torino: Einaudi.
- Guglielmi, G. 1986. "L'«Hermaphrodito» di Savinio e la letteratura metafisica." In G. Guglielmi. *La prosa italiana del Novecento. Umore, Metafisica, Grottesco*, 156-64. Torino: Einaudi.
- Italia, P. 2004. *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*. Palermo: Sellerio.
- Landolfi, T. 1991. *Opere I 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, pref. di C. Bo, Milano: Rizzoli.
- Langella, G. 2009. "Riscritture del mito nell'Italia metafisica e surreale." In G. Caltagirone, e S. Maxia, *Italia magica. La letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, 456-500. Cagliari: AMD Edizioni.
- Maeder, C.C.M. 1992. "La partenza dell'Argonauta di Alberto Savinio e la libertà della mente." *Studi Novecenteschi* 19 (43-44): 173-82.

⁴² «Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...» (Pessoa 2004, 36, 38).

- Papini, M.C. 1989. "Ebdomero: viaggio nell'enigma dechirichiano." In M.C. Papini, *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale*, 111-40. Roma: Bulzoni.
- Pessoa, F. 1988. *Il marinaio. Dramma statico in un quadro*, tr. it. con testo a fronte di A. Tabucchi. Torino: Einaudi.
- Pessoa, F. 2004 (1984). *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, tr. it. J.M. de Lancastre J.M., pref. di A. Tabucchi, Milano: Feltrinelli.
- Pessoa, F. 2010 (1982). *Livro do desassossego*. Joinville: Clube de autores.
- Picozza, P. 1999. "Nota all'edizione." In G. de Chirico, *Ebdòmero*, 253. Milano: SE.
- Roscioni, C.G. 1974. "Nota." In A. Savinio, *Hermaphrodito*. 237-52. Torino: Einaudi.
- Sabbatini, M. 1997. *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*. Roma: Salerno.
- Salgari, E. 2004 (1905). "L'isola delle sette città." In E. Salgari, *Per terra e per mare*, a cura di C. Gallo, Torino: Aragno.
- Salgari, E. 2017 (1907). *Le meraviglie del Duemila*, pref. di E. Ferrero, Massa: Transeuropa.
- Savinio, A. 1974 (1918). *Hermaphrodito*, a cura di C.G. Roscioni, Torino: Einaudi.
- Savinio, A. 1971 (1943). *Casa «La Vita»*. Milano: Bompiani.
- Savinio, A. 2004. *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, Milano: Adelphi.

Quattro viaggi nel tempo, rimanendo in città: cronotopi nella narrativa brasiliana contemporanea

Maria Caterina Pincherle

1. Introduzione: il viaggio della città nel tempo

Vorrei partire dalla definizione del viaggiatore in letteratura come colui che attraverso l'esperienza, lungo spazi altri e nel fluire del tempo, acquista consapevolezza, facendosi in prima persona testimone di verità diverse cercate espressamente o incontrate per caso, mentre il tempo gli scivola incontro, o dietro: ovvero, in questo cronotopo¹ che è il viaggio comunemente inteso, il fattore spazio è fatto oggetto di volontà, mentre il fattore tempo è involontario. Corollario immediato è che, in uno stesso momento, altre persone vivono in luoghi diversi, vite diverse, e questa coscienza porta alla conoscenza e alla crescita.

Nel riflettere sul cronotopo-viaggio nella prospettiva della narrativa brasiliana recente, riscontro una tendenza diversa, sempre riconducibile al viaggio, e tuttavia invertita di segno: uno scavo volontario nel tempo, attraverso la memoria, mentre il luogo, senza che il viaggiatore ne abbia necessariamente coscienza immediata, ha subito mutamenti nel tempo. Si sta quindi pressoché fermi. E qui

¹ Impiego il termine, usato inizialmente in fisica da Einstein come 'spaziotempo', e parallelamente mutuato da Bachtin negli studi letterari e negli studi di linguistica, per indicare un inscindibile nesso tra spazio e tempo, riscontrabile dalla critica sia nel concetto di contesto letterario, sia interiormente al tessuto narrativo e linguistico. Tra i *topoi* letterari, infine, in cui più fortemente si riscontra questa unità, vi è naturalmente proprio il viaggio.

Maria Caterina Pincherle, University of Rome La Sapienza, Italy, mariacaterina.pincherle@uniroma1.it, 0000-0002-4001-2677

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Caterina Pincherle, *Quattro viaggi nel tempo, rimanendo in città*, pp. 389-396, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.30, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta García (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

il corollario è che in uno stesso luogo, ma in tempi diversi, altre persone hanno vissuto in maniera diversa. Mentre nel primo caso la ricerca, anche fisicamente, è orizzontale – lungo un cammino –, nel secondo è verticale – lo scavo sul posto.

Sintetizzando, mentre nel viaggio come spostamento diatopico il Tempo viene condotto nello Spazio, ovvero abbiamo il tempo in funzione dello spazio, nel viaggio come spostamento diacronico è lo Spazio ad essere condotto nel Tempo, ovvero abbiamo lo spazio in funzione del tempo. In altre parole, in questo secondo caso è il luogo stesso che viaggia, che si trasforma pur rimanendo sul posto. Quali alterazioni subisce? Quali stratificazioni?

Se fin dall'*Ulysses* di Joyce ci si è abituati a quel particolarissimo tipo di viaggio che è il girovagare per la città, il viaggio intraurbano di alcuni narratori brasiliani diversissimi tra loro, che ho qui raccolto, è accomunato da un trattamento dello spazio che non è soltanto vario perché la città è diversificata al suo interno (quindi variegata fisicamente e geograficamente, oltre che socialmente) ma perché di questo spazio si rievocano le varie ere, le varie vite.

Proprio come il viaggio inteso tradizionalmente, che accomuna opere molto diverse (il viaggio di piacere, di istruzione, il girovagare o il peregrinare, per non parlare dell'esilio o dell'emigrazione), questo cronotopo di ordine inverso – che chiamerò lo scavo – può accomunare testi molti distanti tra loro per intento, temi, stile, ambientazione, oltre che per la posizione autoriale.

Nei romanzi brasiliani che ho selezionato tra le opere più recenti, infatti, gli spostamenti fisici sono minimi (avvengono entro una città, un quartiere) o nulli, eppure l'indagine del soggetto porta a un interrogativo estremo, e ad un'acuta nozione della genesi del presente. Si affondano le radici, si disseppellisce, si rintracciano voci nella narrativa o nella letteratura del passato, o si raccolgono storie orali di generazioni precedenti; si indaga nel personale come nel sociale.

In maniera diversa, ognuno dei quattro testi che presenterò qui esercita una militanza diretta nell'intento di verificare possibili paralleli con il passato: si rimane sul posto per vedere, in sostanza, se ci sia stato o meno l'adeguamento al motto della bandiera nazionale «Ordem e Progresso» – una promessa variamente interpretata da chi ha governato le città nelle diverse epoche, fino ad oggi. Si finisce con l'illustrare come nel Brasile odierno nulla di ciò che crediamo cambiato lo è veramente, mentre nulla di ciò che sembra statico è, di fatto, immune da cambiamenti.

2. *Becos da memória*

Becos da memória di Conceição Evaristo, del 2006, vede come autrice, come già avvenne con *Quarto de despejo* di Carolina Maria de Jesus (1992), una donna afrobrasiliiana che ha trascorso la vita in una favela e che raccoglie questo vissuto per ritrasmetterlo al di fuori. Se *Quarto de despejo* era nato come un diario, *Becos da memória* è espressamente costruito come romanzo, narrando in terza persona di una ragazzina e del suo mondo, un mondo disincantato e pertanto terribilmente più adulto di quello dei suoi coetanei benestanti. Anche i racconti che la ragazzina chiede al nonno le arrivano da un tempo che al lettore sembra

lontanissimo, e invece, in un passaggio di poche generazioni, rieccone l'attualità sotto mentite spoglie: vite che si dissipano senza essere state veramente visute (Evaristo 2017, 30-1).

La narratrice descrive lo stravolgimento quotidiano del proprio spazio nell'attualità, una baraccopoli che è stata ridotta ad un enorme cantiere per far posto a palazzi di lusso: un piano di speculazione edilizia sta, per così dire, svuotando il suolo stesso, creando minacciose voragini. Ecco che, insieme alla minaccia per tutti di perdere la casa, un palinsesto invisibile viene alla luce con i suoi strati più antichi e silenziati. Precisamente, lo strato delle *senzalas*, le abitazioni degli schiavi anticamente contrapposte alla *casa-grande*, le abitazioni padronali². Che non sono presenti materialmente, ma che sono attualizzate e presenti nei racconti dei vecchi, con la loro post-memoria di discendenti di schiavi, e che sono presenti anche come memoria rievocata fisicamente, nella sovrapposizione ideale delle immagini dei *becos* attuali (i vicoli del titolo) sull'impianto delle abitazioni degli schiavi in epoca coloniale, come fantasmi ancora attivi. Si dispone oggi della vita degli abitanti della favela, distruggendo le loro dimore già miserevoli, come un tempo si disponeva della vita e dei corpi degli afrobrasiliani ridotti in schiavitù. E questo paradosso – una modernità, o un agio, che cerca di affermarsi come novità riaffermando gli antichi abusi – è tanto più puntualmente rappresentato quanto lo sono gli spazi evocati: la favela, appunto, e la *senzala*, che riecheggia nelle voci degli anziani.

Il totale sovvertimento dello spazio, da un lato, e l'opposta immutata condizione di miseria, dall'altro, creano una miscela esplosiva che mina il rapporto tra gli abitanti, un tempo amici e solidali.

Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela. Nesta época, ela iniciava seus estudos de ginásio. Lera e aprendera também o que era casa-grande. Sentiu vontade de falar à professora. Queria citar como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava (Evaristo 2017, 72-3).

[...]

Percebia a estreita relação de sentido entre a favela e a senzala, mas mais entristecia ao perceber que nos últimos tempos ali se vivia de pouco amor e muito ódio. Um ódio que passara a existir entre pessoas que até então se gostavam tanto e que era um sentimento dirigido à pessoa errada (Evaristo 2017, 137).

In questa analisi, mentre le ruspe lavorano erodendo materialmente la possibilità di vita presente degli abitanti della favela, la coscienza e la memoria scavano nella storia per riportarne alla luce le radici di sopraffazioni e arbitri, e, proprio nel momento in cui la città si ricostruisce moderna e efficiente, una voce le ricorda su quali presupposti di precarietà essa si stia fondando.

² Celebre è una delle rievocazioni fatte nel 1933 dal sociologo Gilberto Freyre che proprio su questi due elementi/funzioni basava la sua ricostruzione dei rapporti sociali durante la schiavitù, intitolando appunto il suo magistrale saggio *Casa-grande e senzala*.

L'insieme di narrazioni ed esperienze raccolte dalla piccola protagonista, per le quali l'autrice conia il neologismo *escrevivência*³, costituiscono, come ricordi creati, un viaggio testuale tra passato e presente, tra realtà e finzione, per offrire il recupero, lungo l'asse del tempo, di una coscienza sociale finora quasi completamente inespressa.

3. *Passageiro do fim do dia*

Passageiro do fim do dia, di Rubens Figueiredo, del 2010, è un periplo che dura la lunghezza di un percorso di autobus urbano verso una periferia disagiata di una città non identificata, e durante il tragitto il protagonista, Pedro, è accompagnato da un libriccino divulgativo su Darwin che rievoca, tra l'altro, l'operato dello scienziato ottocentesco proprio negli stessi luoghi ora attraversati dal bus. Ma i luoghi, si capisce, hanno subito metamorfosi:

Quis concentrar-se no livro em suas mãos, forçou a atenção, quase empurrou os olhos e o pensamento para o que estava escrito. Na página estava o nome de outro lugar também próximo da cidade – um lugar onde agora havia fábricas desativadas, já ilhadas pelo capim alto, descontrolado [...]. Um pouco mais adiante se estendia um imenso depósito de lixo, cujos gases e fumaças permanentes se avistavam mesmo a distância (Figueiredo 2012, 65).

La precisa coincidenza topografica, carica di promesse, andrà invece a scontrarsi con l'immenso divario culturale, ancor più che temporale, che separa il ragazzo dall'oggetto della sua lettura. Mentre lo scienziato, per trovare le verità dei propri oggetti di studio e di osservazione, li sottopone ad uno stress estremo per rilevarne i comportamenti – e tra questi oggetti di osservazione rientra involontariamente uno schiavo che lo accompagna –, tale inutile crudeltà appare come meschina agli occhi del protagonista.

Nel volumetto si narra infatti un episodio singolare, che ha del surreale: nell'intento reiterato di farsi capire («*Mas como assim? será que falava inglês com o escravo?*») si chiede Pedro, in corsivo nel testo) da uno schiavo che gli hanno messo a disposizione, fa un gesto che il ragazzo schiva, apparentemente terrorizzato. Lo scienziato ne deduce una incredibile degradazione subita dallo schiavo, ridotto a poco più che animale, al punto da temere ogni gesto dell'uomo bianco. Pedro, invece, mette in dubbio la buona fede dello scienziato, del resto, come si è detto, sempre incline a mettere in pericolo gli oggetti del proprio studio.

Il protagonista, al contrario, per conoscere le condizioni e i comportamenti dei propri compagni di viaggio e di vita adopera la propria empatia, e interpola l'osservazione con l'immaginazione⁴. Oltre allo scarto culturale e temporale tra

³ L'espressione è illustrata nel prologo alla seconda edizione (2017).

⁴ In un mio recente studio, ho mutuato da una nota corrente filosofica italiana contemporanea il concetto di «pensiero debole» per la particolare strategia conoscitiva, non dogmatica né supinamente basata sui fatti, del protagonista di questo romanzo. Si veda Pincherle 2019, 117-36. Un'analisi puntuale del romanzo – e in generale dell'opera di Figueiredo – è stata fatta da Patrocínio (cfr. 2013, 85-103 e 2016).

i due metodi, si verifica quindi uno scarto cognitivo ed esistenziale. Il tragitto accidentato – reso incerto da deviazioni per tumulti urbani nei miseri luoghi di destinazione dei passeggeri – diventa in tal modo accessorio, mentre è il viaggio nel tempo e nella memoria che dà la dimensione delle verità acquisite. E se lo spazio indagato da Darwin e quello attraversato dal protagonista sono una cosa sola, questa coincidenza appare incredibile, talmente è grande il divario che li separa. Anche qui, come nel romanzo precedente, pur con tutto il progresso di una apparentemente realizzata modernità, un drammatico fattore di continuità lega tuttavia la terra ottocentesca della schiavitù – e degli scienziati minati dai pregiudizi – ai paesaggi di iniquità dell'oggi.

4. *O amor dos homens avulsos*

O amor dos homens avulsos, di Victor Heringer, del 2016, è ambientato in una villa che poggia direttamente sul suolo di un'antica *casa-grande* con annessa *senzala*, in un quartiere periferico di Rio de Janeiro, subito inquadrato nel primo capitolo, in un insieme ironico, immaginifico e realista al tempo stesso, che vale la pena riportare per intero:

Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes do Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queím, onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armarinhos e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério. Mas tudo ainda estava vazio: faltava gente. Não demorou. As ruas juntaram tanta poeira que o homem não teve escolha a não ser passar a existir, para varrê-las. À tardinha, sentar na varanda das casas e reclamar da pobreza, falar mal dos outros e olhar para as calçadas encardidas de sol, os ônibus da volta do trabalho sujando tudo de novo (Heringer 2018, 11).

La narrazione si presenta come un percorso a ritroso del protagonista che cerca di comprendere gli avvenimenti che hanno segnato la propria vita di ragazzino di una famiglia benestante. Possiamo ricordare l'analogo percorso a ritroso di José Lins do Rego, che negli anni Trenta del Novecento aveva rievocato, in diversi volumi, le vicende di un padroncino di una *casa-grande*, con tutti i suoi risvolti socio-affettivi.

Il desiderio, che da biografico si fa esistenziale, di riannodare il passato con il presente si concretizza nel ritorno alla villa paterna, che sopravvive nell'antico quartiere dove quasi tutte le antiche abitazioni sono state sostituite da «palazzi di vetro»: «Depois de mais de trinta anos longe do Queím, voltei. Quero morrer aqui mesmo onde nasci. Todo mundo tem vontade de simetria» (Heringer 2018, 18).

Mentre si comunica che nel vicinato non ci sono favelas («vizinhança familiar, sem favelas próximas», Heringer 2018, 18), si precisa che il quartiere è stato quasi completamente smantellato, ma che alcune vestigia sono sopravvissute.

E l'ipocrisia delle operazioni di salvataggio di ciò che viene reputato Patrimonio culturale – in un contesto in cui tale cultura vorrebbe cancellare parte della propria storia – è emblemizzata nella facciata della *senzala*, svuotata del suo contenuto, che è rimasta in piedi perché protetta dai Beni culturali, ma di cui non si riesce a preservare intatta la monumentale funzione del ricordo, poiché è stata sfruttata per dar luogo ad un parcheggio, non-luogo per eccellenza.

E si prosegue con un altro richiamo, stavolta esplicito, ad un tempo passato: la Rio de Janeiro *fin de siècle* del sindaco Pereira Passos, che era stato soprannominato «bota-abaixo» per la sua operazione di demolizione e ricostruzione della città, allora capitale, che doveva diventare cartolina per gli europei; un'operazione storicamente chiamata *haussmannização*.

Esta cidade sofre de uma febre que de tempos em tempos causa essas alucinações de belepóque. Bota abaixo, vamos começar tudo de novo! É o parasita modernizador, a malária de Miami, que antes foi malária de Paris. No delírio passado, arrancaram uma montanha da paisagem para enterrar um pedaço de mar, higienizaram tudo. No próximo, não duvido, vão higienizar de vez os cariocas. (Heringer 2018, 18)⁵.

La preesistenza, nello stesso luogo, di fabbricati destinati ad abitanti che si situano ai due estremi della scala sociale – per gli schiavi e per i loro padroni, qui rappresentati rispettivamente dal figlio bastardo, Cosme, e dal figlio ufficiale, il protagonista – conferisce a tutto il romanzo un senso di predestinazione, letterale e traslata, conducendo ad una fine necessaria l'elemento più debole, esattamente come avveniva in passato.

Quindi il desiderio di continuità o di rifinitura del protagonista (l'aspirazione alla «simmetria» che non si nega a nessuno) che altrove avrebbe il sapore dell'impossibile (i morti non possono rivivere, i vecchi non torneranno bambini), qui ha invece il senso del possibile, visto che il luogo stesso, pur stravolto, ancora rivive nei modi della discriminazione dei tempi andati.

Cosme tinha se escondido na antiga senzala, que já naquele tempo era fachada pura. Os negros do bairro, muitos deles parentes dos escravos da fazenda, tinham um compreensível pavorasco do prédio. Só visitavam acompanhados de Maria Aína, para falar e dançar com os santos pretos. As católicas nem isso. Hoje, a fachada permanece, mas o terreno virou estacionamento e todo mundo é evangélico. Se os santos ainda vivem lá, devem estar com os pulmões podres (Heringer 2018, 20-1).

5. *Descobri que estava morto*

L'ironia sulla *belepóque* di Heringer si fa ancora più contundente e pervasiva nell'ultimo dei 4 romanzi qui considerati: *Descobri que estava morto*, di J. P.

⁵ Si sorvola qui sulla inconsapevole premonizione di una volontà totalitaria di igienizzazione forzata, in questo momento, fantascientificamente critico, che vede in Brasile, sotto lo stesso cielo, un regime vicino all'autoritarismo e la pandemia di Covid-19.

Cuenca, anch'esso del 2016. Qui lo spazio narrativo è la stessa Rio de Janeiro di Heringer, ma focalizzata sugli ambienti della ricca e sfaccendata gioventù altoborghese, e immersa nel clima ambiguamente definito 'olimpico', ovvero nell'ennesima fase frenetica in cui la città cerca di abbellirsi e ricostruire se stessa in vista delle Olimpiadi, ricacciando le fasce più povere in periferie sempre più distanti e fuori dallo sguardo.

Qui, ad essere obliterato è però anche lo stesso protagonista, che vediamo intento a indagare sui motivi e le circostanze di una sua presunta morte ufficiale. Mentre si svolge questo giallo, il protagonista è costretto ad attraversare la città in quartieri diversissimi tra loro. E come ai tempi del già incontrato «bota abaixo», e del suo principale denunciatore Lima Barreto spesso citato da Cuenca, viene smascherata la politica di abbattimento delle zone abitate dalle fasce popolari.

E anche in questo caso la memoria personale si lega inestricabilmente alla città che è scomparsa (anche qui si parla di «ruínas») nella sovrapposizione con quella moderna ed efficiente.

Minha primeira memória é a dos pés de criança se equilibrando sobre a casa demolida: os tijolos quebrados entre o emaranhado de canos inúteis, uma pia branca de cabeça para baixo – seu apoio comprido de louça despontando entre as ruínas como uma garça que estica o pescoço. Eu tinha cinco anos, e da casa só guardo a lembrança dos destroços (Cuenca 2016, 61-2).

Di nuovo, la storia personale si allarga alla storia sociale. Il passare del tempo è visto attraverso i luoghi e le loro trasformazioni, e l'acquisizione di esperienza dei protagonisti si concretizza nell'osservazione di questi mutamenti. Ma, in un salto di qualità narrativo e extranarrativo al tempo stesso, l'ironia si fa anche esame di coscienza e autodenigrazione: lo scrittore si riconosce connivente, o peggio, fruitore avvantaggiato del momento di ennesima demolizione storica della città:

[...] no fim das contas, o movimento de encarecimento da cidade e as violações dos direitos humanos me incomodavam apenas o suficiente para eu me aproveitar disso num livro antes de me mudar de cidade e país. Ou, pelo menos, esse era o meu plano (Cuenca 2016, 63).

6. Per non concludere

In una relazione inversa tra spazio e tempo, quattro romanzi contemporanei, la cui diversità risalta fin da questi brevi accenni, hanno la sorprendente funzione comune di rivelare e denunciare, attraverso la descrizione del mutamento urbano, aspetti che si volevano nascosti nei sotterranei di una società, sepolti come inevitabili dati di fatto, quasi fenomeni naturali, e che invece una scrittura militante ha messo in discussione: si è visto che tale funzione è stata svolta dalla rappresentazione di un peculiare tipo di viaggio, ovvero il viaggio nella storia subito dai luoghi stessi.

Tuttavia, come in un romanzo a puntate, la storia recentissima scavalca i fatti narrati e quelli vissuti, oltrepassa i personaggi e gli autori qui contemplati. Ci

troviamo in un'ennesima svolta drastica, in un'agghiacciante concomitanza di emergenza sociale e di emergenza sanitaria dove, di nuovo, gli spazi diversificati delle grandi città incarnano una sperequazione estrema, che la letteratura prontamente recepirà e rappresenterà ... che le sia permesso o meno. Ma questo è delicato argomento per un prossimo futuro.

Riferimenti bibliografici

- Chiarelli, S. et al., orgs. 2013. *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Cuenca, J.P. 2016. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Editora Planeta.
- Evaristo, C. 2017 (2006). *Becos da memória* con postfazioni di S. Pereira Schmidt e di M.N. Soares Fonseca, Belo Horizonte: Pallas.
- Figueiredo, R. 2010. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Schwarcz.
- Freyre, G. 1992 (1933). *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record.
- Heringer, V. 2018 (2016). *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Schwarcz.
- Jesus, C.M. de. 2014 (1960). *O Quarto de Despejo*. São Paulo: Editora Ática.
- Pincherle, M.C. 2019. "Nel cuore della ferita. Rubens Figueiredo: *Passageiro do fim do dia* (2010)." *Lingue e Linguaggi* 32: 117-36.
- Patrocínio, P.R. Tonani do. 2013. "Os não adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo". *Letterature d'America* XXXIII, 145: 85-103.
- Patrocínio, P.R. Tonani do. 2016. *Cidade de lobos*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Resende, B. 2008. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional.

Fototesti di viaggio: *Absolutely nothing* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel

Federico Fastelli

Il mio contributo vuole essere un primo tentativo di riflessione teorica, spero non troppo frettoloso, attorno ad un problema molto complesso che riguarda la definizione di un genere ibrido e, per così dire, sospeso. Per il momento possiamo chiamarlo 'fototesto di viaggio'. Mi servirò, come strumento di verifica, e cartina di tornasole del discorso teorico, di *Absolutely Nothing* di Giorgio Vasta e del fotografo Ramak Fazel, esempio tra i migliori che conosco, almeno in ambito italiano e in tempi recenti.

Diciamo subito che l'espressione 'fototesto di viaggio' descrive un irrocervo: una spaventosa fusione tra due generi, anch'essi, a propria volta contraddistinti da uno statuto particolarmente precario, cioè il reportage di viaggio e il fototesto.

Il reportage di viaggio è, di norma, un racconto fattuale, un racconto che si regge e giustifica attraverso la coincidenza nominale di narratore e personaggio viaggiatore, come sappiamo da Lejeune (1975). Nella modernità, generalmente, ciò si declina nell'uso deliberato del cosiddetto patto autobiografico, poiché la coincidenza coinvolge, sempre nominalmente, anche la figura extratestuale dell'autore. La posizione del narratore determina, come è ovvio, anche il tempo della narrazione, che è sempre ulteriore: per parlare di un viaggio avvenuto, occorre che esso, o la parte di esso che si sta raccontando, si siano conclusi. L'ascendenza di queste caratteristiche, in verità, è antica, e coinvolge in sostanza ogni racconto di viaggio, reale o immaginario che sia. Già nel modello omerico,

Federico Fastelli, University of Florence, Italy, federico.fastelli@unifi.it, 0000-0002-8894-9899

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Federico Fastelli, *Fototesti di viaggio: Absolutely nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*, pp. 397-406. © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.31, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta Garcia (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

come è noto, l'atto di enunciazione del viaggio di Odisseo presso i principi Feaci è ceduto dal narratore extradiegetico di primo grado e dall'aedo della corte, Demodoco, che funge da primo narratore intradiegetico, allo stesso Odisseo. Né il primo né il secondo aedo, fino a quel momento, avevano avuto difficoltà a raccontare le vicende della guerra di Troia o quelle dei pretendenti al regno di Itaca, che, del resto, erano ad entrambi, a livelli diversi del racconto, sostanza del dettato delle muse. Il motivo della cessione della parola a Odisseo, come ha spiegato egregiamente Pino Fasano, fa eccezione rispetto ai numerosi episodi di 'racconto nel racconto' presenti nell'*Iliade* e in gran parte dell'epica classica successiva. Di norma il narratore intradiegetico di secondo grado è, come Demodoco, un cantore, un professionista della narrazione che non ha una 'funzione informativa' e non riferisce infatti di 'cose viste' (Fasano 2005, 166). Spesso è cieco, a rimarcare la 'funzione memoriale', di monumentalizzazione di «eventi, conoscenze, valori, norme etiche» (Fasano 2005, 166) già note agli ascoltatori, che vengono perciò fissate nella memoria dalla 'parola ornata', che è dono divino, e divengono esperienza. La scelta di Odisseo come narratore ha tutt'altro mandato poiché è volta a rendere conto di una serie di contenuti sconosciuti e distanti dal senso comune. Contenuti, cioè, derivanti dall'eversione dell'esperienza, per esempio da mondi lontani, che dovranno apparire accettabili agli ascoltatori per mezzo dell'*auctoritas* di chi li ha vissuti e adesso li sa raccontare.

Se, nell'epica, non si pone mai un problema di credibilità del narratore, poiché gli eventi sono già comunque noti anche al narratore extradiegetico di primo grado, in quanto sostanza del dettato delle muse o trasmissione della tradizione orale e quindi dell'esperienza, pure l'autenticazione del racconto, siccome si tratta di viaggio e vengono valicati i limiti del senso comune, è necessaria. Questa credibilità di 'cose viste' è perciò trasferita dal piano della verosimiglianza (o della conoscenza collettiva) a quello della forma della narrazione (o alla retorica): il racconto è così giustificato poeticamente, e ciò autorizza l'eventuale finzione sia sul piano narrativo che su quello etico. Odisseo, infatti, non è soltanto il primo viaggiatore testimone della nostra tradizione, ma è anche, come dimostra col suo discorso, incantando gli ascoltatori, il più abile dei narratori.

Un problema di verosimiglianza è spesso stato posto, invece, fuori dall'epica, ed ha appassionato il lettore moderno più di quanto non avesse fatto con quello dei secoli precedenti. Dall'antichità al Seicento, l'inattendibilità che a noi contemporanei fa sembrare un resoconto di viaggio 'fantastico' è in larga parte dovuta alla sua incompatibilità con ciò che chiamiamo il 'quotidiano' e dunque con il senso comune che – ha spiegato Giorgio Agamben – era, fino all'affermarsi della scienza moderna, il vero soggetto di una facoltà premoderna scomparsa, che tuttavia continuiamo a chiamare esperienza. L'autenticazione del racconto di viaggio poggiava allora saldamente sulla testimonianza e sull'autorità (appunto sulla reputazione e sull'abilità retorica del narratore), e ciò era sufficiente a ricondurre vicende, personaggi e luoghi incredibili in una dimensione di realtà, come ribadisce in maniera paradossale e antifrastica il Gulliver di Swift. Alla fine del racconto dei suoi viaggi, come si sa, l'avventuroso esploratore ci spiega che avrebbe potuto meravigliare i lettori con racconti assurdi e incredibili, e

che invece si è limitato a riportare i fatti così come lui li ha visti, con l'intento di istruire più che di dilettere. E aggiunge di essere un seguace ligio del motto virgiliano *nec si miserum Fortuna sinonem finxit, vanum etiam, mendacemque improba finget*. L'irrisione del genere della letteratura di viaggio passa in Swift attraverso la messa in scacco, ed anzi al ribaltamento grottesco, proprio, dei consueti strumenti autenticativi legati all'onestà della testimonianza e all'*auctoritas*. Ma lo scetticismo dello scrittore si pone giusto a cavallo di quella frattura epocale che separa due mondi, due concezioni della realtà, e quindi anche due determinazioni di cosa sia vero e cosa sia falso. Da una parte il nascente mondo moderno, caratterizzato da un 'vincolo di realtà debole', come lo definisce Rino Genovese (2008, 29), sottoposto alla misurazione dei dati di fatto, e alla loro verifica, con conseguente esproprio dell'esperienza come facoltà intermedia tra l'intelletto (sovraindividuale) e i sensi. Dall'altra parte il mondo arcaico, antico e medioevale, in cui il vincolo di realtà è forte, e rispetto al quale la verità non viene mai posta come problema. Ecco perché non si può concordare, per esempio, con quanto afferma un grande scrittore come García Márquez a proposito del racconto di Antonio Pigafetta del suo *Primo viaggio attorno al mondo* (1525) con il Magellano che qui si celebra: non c'è niente di fantastico in quel resoconto, se con fantastico intendiamo qualcosa, in senso moderno, di fuori dal dominio della realtà, o anche se volessimo intendere, con armamentari teorici più raffinati, qualcosa di indecidibile rispetto al piano della realtà (cfr. Todorov 1970).

Dico questo, perdonerete la digressione genealogica, non solo perché nel reportage moderno si conserva, ed anzi si radicalizza la necessità di credibilità della narrazione – per cui il patto autobiografico, appunto, è il primo strumento retorico di ancoraggio dei contenuti alla fattualità –, ma anche perché, come vedremo, l'opera di Vasta e Fazel insiste molto sull'ambiguità delle categorie, spesso confuse tra loro, di falso e finto, così come su quelle di vero e di reale.

La fattualità del reportage moderno origina proprio dalla necessità di una costruzione, se così posso dire, di verità giustificata del narrato, e dunque come espressione di un vincolo di realtà particolarmente debole. Il reportage giornalistico nasce infatti come dispositivo formale di approfondimento di notizie già parzialmente note: il lettore è trasportato all'interno della news attraverso strumenti retorico-letterari che, di fatto, costruiscono, con la narrazione, un mondo, che è sempre in qualche modo una rappresentazione del mondo reale, è sempre un eterocosmo. Inoltre, si può dire con ferma convinzione, anche per relativizzare l'idea del tutto imprecisa secondo cui le cosiddette *fake news* sarebbero appannaggio assoluto della nostra epoca, che il reportage giornalistico nasce proprio dall'incontro tra news e fiction, ed in particolare laddove la fiction estende il proprio dominio sulle news. Avviene, in questi casi, che la scrittura giornalistica superi la mera refertazione (sulla cui fattualità, in ogni caso, si potrebbe discutere) della *fabula dei fatti*, per parafrasare il titolo di un importante studio di John Hellmann (1981), a vantaggio di una restituzione meno epidermica delle atmosfere, delle sensazioni e delle emozioni in cui quei fatti si sono realmente intrecciati. È inevitabile, allora, che questo tipo di scrittura si ponga a ridosso della letteratura, e mutui perciò dal campo della narrazione, e nella

modernità soprattutto della narrazione romanzesca che è certamente egemone, non soltanto le tecniche, ma di fatto le strutture, i luoghi comuni e le consuetudini rappresentative. Potrebbe sembrare curioso che qualcosa che nasce per esigenze veridittive si serva di strumenti collaudati in ambito finzionale. Il punto, non lo si ripeterà mai abbastanza, è proprio che – come Lacan sapeva bene – la verità ha sempre la struttura di una finzione. E, d'altro canto, potremmo anche dire che la menzogna appartiene al reale tanto quanto il vero.

In senso molto generale, per quel che qui ci riguarda, basta sapere che spettacolarizzazione, deformazione, invenzione, strumentalizzazione sono pratiche vecchie quanto l'informazione stessa, e di certo non riguardano esclusivamente l'epoca di internet. Tutt'al più, ciò che varia, è la dimensione della loro pervasività. Già nei primi anni Sessanta, per esempio, si poteva teorizzare l'esistenza di pseudo-eventi creati per e dai media contemporanei, la cui attività, come spiegava allora Daniel Boorstin (cfr. 1962), aveva un peso sulla realtà, ben al di là del proprio valore di verità: il falso, lo ripeto, fa parte del reale tanto quanto il vero. E inoltre, come suggeriva Lippmann nel suo indimenticato *Public Opinion* (1922), non possiamo mai scordare che le news si occupano dei fatti, mentre la verità è sempre precisamente ciò che sta dietro quei fatti.

Ora, tutto ciò vale, come si capisce, anche per il reportage di viaggio, nonostante la genesi dell'odeporica preceda senza alcun dubbio la storia del giornalismo moderno, e il resoconto di itinerari realmente compiuti possa riportarci indietro, addirittura a Erodoto, e cioè a quando, come scrive ancora Fasano, per le strade dell'Asia, questi cerca di capire meglio le cause delle guerre persiane (cfr. Fasano 2005). I problemi formali del racconto fattuale sono identici, almeno nella modernità che segue la svolta fisiologico-filosofica, se posso usare questa brutta espressione, della scienza moderna. Nel corso degli ultimi due secoli, in particolare, così come il cronista-reporter utilizza strumenti veridittivi con funzione probatoria di una certa notizia o dimostrativa delle diverse opinioni su di essa, il viaggiatore è chiamato a giustificare l'effettività del proprio itinerario rispetto ai luoghi e alle persone che incontra, nel tentativo di smentire quel luogo comune nato proprio nel corso del Seicento che vuole ogni narratore di viaggio assimilabile al più vanaglorioso dei bugiardi: l'abilità retorica e l'autorità del proprio nome non sono più sufficienti. Uno di questi strumenti, peraltro sempre più spesso adoperati come generatori di effetti di realtà in opere di ordine biografico, autobiografico o anche autofinzionale, è la fotografia. Dalla metà dell'Ottocento in poi, e in particolare nel corso del Novecento, l'inclusione di fotografie all'interno della struttura del resoconto trasforma la natura di quest'ultimo in un fototesto.

Prendendo spunto dagli essenziali studi di Michele Cometa sull'argomento (2011 e 2016), possiamo chiamare fototesto una tipologia particolare di iconotesto, un prodotto cioè che mette in scena su di un unico supporto mediale testo e immagine, proponendo in apparenza l'utopica fusione dei due media, ma in realtà, come sappiamo dagli studi soprattutto di W. J. T. Mitchell, mostrando alla fine l'irriducibilità della loro differenza, ovverosia indicando «lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale» (Cometa 2016, 73). La specificità del foto-

testo rispetto all'iconotesto sta, ovviamente, nella sua componente fotografica, le cui caratteristiche peculiari (riproducibilità, referenzialità, indessicalità) ne stabiliscono funzioni, retoriche e finalità affatto tipiche. Da una prospettiva di studi di cultura visuale, la retorica del fototesto risulta in particolare dalla specificazione e dalla successiva reintegrazione di quelle che Cometa chiama retoriche dello 'sguardo', delle retoriche del *layout*, dei supporti e dei 'parerga'. In questo modo, e riassumendo all'osso il discorso, si possono distinguere almeno tre macro-forme di fototesto. Con forma-emblema si può intendere un fototesto che cerca di produrre effetti di lettura programmati, ancorché non univoci. Tale forma è da riconnettere al modello barocco che prevede la giustapposizione tra una *inscriptio* (un titolo), una *pictura* (la foto stessa) e una *subscriptio* (un epigramma, sentenza o commento che si riferisce in maniera più o meno criptica ed enigmatica ai primi due elementi). Bertold Brecht, per fare un esempio assai conosciuto, ha espresso le potenzialità di questa costruzione nel suo *Kriegsfibel*, appunto 'l'abici (delle immagini) della guerra'. Con forma-atlante, si può invece intendere un fototesto a significazione diffusa. In esso la costruzione ad album, priva di riguardo per la cronologia e per ogni altro ordine dichiarato, tende a disporre sulla pagina materiali eterogenei. Questa forma, la cui potenzialità acronica è stata sfruttata appieno dai *pathosformel* di Aby Warburg, per esempio, arriva fino alla declinazione estrema rappresentata dal collage di ascendenza avanguardistica. Infine, con forma-illustrazione possiamo intendere la forma più semplice di fototesto, e si tratta cioè della visualizzazione fotografica di un testo, ovvero sia dell'azione speculare alla narrativizzazione di un'immagine, tradizionalmente costituita dall'*ékphrasis*. Se l'*ékphrasis* traduce intersemioticamente, come recita un'antica e un po' abusata formula di Jakobson, un'immagine in forma verbale, l'illustrazione compie il percorso inverso, traducendo una forma verbale in immagine.

In *Absolutely Nothing* dobbiamo considerare un doppio livello di fototestualità. Il primo funziona come forma-illustrazione: il racconto fattuale di Giorgio Vasta, infatti, è inframezzato e interrotto da fotografie scattate da Ramak Fazel, da sé stesso e da Silva, alias Giovanna Silva, fotografa ed editrice della collana Humboldt di Quodlibet, nonché promotrice dell'affascinante viaggio dei tre nel deserto americano, tra California, Arizona, Nevada, New Mexico, Texas e Louisiana. Questo primo livello è perfettamente coerente se prendiamo per buone le indicazioni testuali secondo cui, inizialmente, il viaggio avrebbe dovuto dar luogo ad una vera e propria guida turistica, tra *ghost town*, musei e scenari naturali di opere cinematografiche e videoclip. Come ha giustamente notato Niccolò Scaffai in una recensione uscita su «Alias» nell'ottobre del 2016, la particolarità più evidente del libro è proprio quella per cui «la narrazione mette in scena la trasformazione della guida di viaggio in romanzo. Mentre leggiamo, infatti, la vicenda soggettiva del protagonista prevale sull'illustrazione oggettiva del contesto» (Scaffai 2016, [s.p.]). Anche l'interazione delle fotografie con il racconto accompagna allora la stessa modificazione: l'apparente funzione illustrativa che le immagini avrebbero avuto se avessero potuto trovar posto in una vera guida di viaggio scolora di fronte all'incertezza referenziale del testo di Vasta. La fat-

tualità del racconto resta appesa soltanto al meccanismo retorico della narrazione autobiografica, ma di fatto la struttura fototestuale manomette la verifica fattuale e promuove piuttosto la dimensione spaziale di un eterocosmo abitato da *revenant*. La fattualità diviene il pretesto per una riflessione complessiva sulla finzione, mentre le immagini, raffigurando spazi senza soggetti, si aprono ad una dimensione a propria volta fantasmatica. I pochi esseri umani immortalati non sono riconoscibili: il loro volto è sempre coperto, oppure è troppo distante. A volte sono colti di spalle e ciò amplifica un effetto di vuoto, di smarrimento e anche di straniamento, che gli ambienti del deserto e dell'archeologia industriale visitata dai tre protagonisti creano già di per sé. Lo stesso Vasta sente il bisogno di specificare questo aspetto. In uno dei molti commenti al racconto, presenti nel testo in corpo minore, scrive:

Ramak Fazel è il fotografo che ha scattato le foto di questo libro. È una persona. E questa dovrebbe essere – *doveva* essere – una guida di viaggio: narrativa, letteraria, ma una scrittura anche di servizio che traccia itinerari e fornisce informazioni mantenendo chi ha compiuto il viaggio se non sullo sfondo almeno in secondo piano. Solo che nel momento in cui alle otto di mattina del 2 ottobre 2013 Ramak Fazel compare nel cortile interno del Beverly Laurel Hotel di Los Angeles [...] l'asse di questo libro si modifica. Le persone si fanno personaggi, la tortuosità si innalza a metodo e la carrozza [del baedeker] si trasforma nella zucca di una scrittura che soprattutto suppone, finge, si arrangia, mente (Vasta, e Fazel 2016, 21).

Absolutely nothing si fa allora interrogazione generale ed esistenziale del suo protagonista narratore sul vero e sul falso, sull'aderenza delle parole al loro significato, sull'ordine e sul caos, sulla presenza e sull'assenza. Come ha notato anche Daniele Giglioli (2016), in questo contesto Giovanna Silva impersona l'ordine, col suo metodo che «salda il mondo – in apparenza chiaro, in realtà labile – alle parole, che nel descriverlo lo sostengono e lo proteggono» (Vasta, e Fazel 2016, 26), mentre Ramak Fazel rappresenta il Caos cercando «ogni momento di deviare, di scantonare, di sprecare tempo, convinto evidentemente che dovunque, e viepiù nel deserto, sia impossibile perdersi come ritrovarsi» (Giglioli 2016, [s.p.]).

Gli Stati Uniti, in generale, e in particolare luoghi visitati dai tre viaggiatori, luoghi nei quali alcuni microscopici aggregati urbani si palesano come il frutto deteriorato di uno stesso meccanismo economico, che li ha prima creati, alimentati, resi appetibili, e poi abbandonati dopo la crisi del prezzo dell'argento, costituiscono di certo lo spazio privilegiato per questa interrogazione: la nostra pre-conoscenza e il nostro pre-giudizio, che mettono in moto i meccanismi di tutta la letteratura odepórica, dipendono, in un modo o nell'altro, da una loro vita virtuale, fantasmatica, mediale. Sono prima di tutto luoghi del nostro immaginario, nutrito di cinema, di musica, di letteratura, di videoclip, e solo dopo, in seconda battuta, sono luoghi reali. Luoghi, insomma, di una peculiare dimensione dell'inesperienza: benché esistano soprattutto in una misura, seconda, virtuale, tutti ne abbiamo una qualche conoscenza, anche noi che li guardiamo

dalla specola marginale della vecchia Europa, perché, per quanto remoti possano essere, sono parte del centro del nostro polisistema culturale: rock star, comici, star di Hollywood vi hanno posato, anche se solo una volta e per poche ore, il loro celebre piede, magari per girare un film, un videoclip o incidere un album. Noi continuiamo a vederli e rivederli, sentirli e riascoltarli, ripetuti all'infinito, sebbene la loro reale condizione sia quella di luoghi abbandonati, che ospitano soltanto esistenze ormai sfigurate e postreme.

Si assiste in questo modo all'inversione del rapporto tra fiction e non-fiction, e ciò complica notevolmente il nostro già precario intendimento su cosa sia la verità e cosa la menzogna. Ci interessa di più, tuttavia, che la nostra preconoscenza di quei deserti, oltre ad avere un fortissimo mandato allegorico di primo livello, per così dire, sia anche in grado di modificare l'*interplay* tra testo e immagine, agendo a livello metadiscorsivo: se nella guida di viaggio tradizionale l'illustrazione fotografica sfrutta le caratteristiche di referenzialità e indessicalità della fotografia, per mostrare ciò che il testo descrive e per autenticarlo, qui avviene piuttosto il fenomeno contrario, e non può non venire in mente l'influenza evidentemente giocata sull'opera di Vasta dal modello costituito da uno scrittore come Sebald (cfr. Scaffai 2016). Intendo dire che, in maniera non dissimile da quella di romanzi eccezionali come *Austerlitz* o *Gli anelli di Saturno*, si assiste qui ad un trattamento doppiamente allegorico della fotografia, che diventa anche, a livello metanarrativo, il residuo di un impossibile riconoscimento autobiografico, brandello di una memoria perduta, frammento di un'assenza che il testo tenta faticosamente di ricucire. Ciò si spiega anche a partire dalla constatazione che Vasta fa del deserto americano quando lo descrive come l'immagine di un altro deserto, un deserto privato e personale, quello di una perdita irreparabile: «*absolutely nothing* è in realtà *absolutely nobody*» (Vasta, e Fazel 2016, 232). Come è stato notato da numerosi critici, e come del resto l'autore lascia intendere in più luoghi del testo, «l'oggetto di queste pagine è la sparizione di una persona» (Vasta, e Fazel 2016, 232), di una ragazza, e di una storia d'amore interrotta. Avviene perciò che il livello più basso della narrazione, quello letterale, sia appannaggio dell'immaginazione, laddove alla realtà tocca occupare una dimensione seconda, allusa, che abita imperfettamente, e con fatica, la prima: il deserto come luogo di disappropriazione, di sottrazione radicale, che scioglie i legami, e riporta la solitudine allo smarrimento. Un luogo vuoto che incarna l'esigenza umana del riempimento: un Reale che esige di diventare Realtà, per mezzo dell'attribuzione di senso che solo il soggetto può esercitare. Si capisce così la visione finale di una nube nel deserto, da cui escono cinque figure arrivate lì per divorare i tre protagonisti. La scena, che, come giustamente rileva Scaffai, ossessiona ma, allo stesso tempo attrae il narratore, è evidentemente ispirata dal motivo della famiglia antropofaga, ricorrente nell'immaginario americano. Al di là del riferimento preciso, il punto è che attraverso questa immagine la perdita si rovescia nuovamente nel desiderio di appropriazione, nella pulsione e allo stesso tempo nella repulsione di essere divorati. Nel corso degli circa 8000 chilometri percorsi, fatti di

strade, autostrade statali highway interstate, le cittadine e poi le praterie i deserti le lande meravigliosamente vuote, lo splendore dell'absolutely nothing, miliardi di millimetri e di millisecondi, milligrammi di ossigeno penetrato nei corpi ed espulso degradato in anidride carbonica, miriadi di diottrie consumate nello sguardo, molecole d'aria disciolte nelle coane e convertite da qualche parte nell'archeonecefalo in memoria sensoriale, ma soprattutto lo spazio, la fatica e l'orgoglio dello spazio (Vasta, e Fazel 2016, 167),

l'immaginazione viene in un certo senso aggredita dall'immaginario. I luoghi di quello scenario non possono semplicemente venire restituiti alla fine del viaggio, come di norma succede nella letteratura odepórica, ma costituiscono in qualche modo anche l'inizio concettuale del viaggio stesso, la condizione fantasmatica della sua stessa possibilità e della sua natura, che è sì la perdita dell'io di Giorgio Vasta, ma che più in generale è l'alienazione del viaggiatore-consumatore contemporaneo. In un impeto di lucidità e disperazione questi può sognare di essere consumato a propria volta, ma è poco altro che un'allucinazione, un miraggio del deserto merceologico che abitiamo.

Dicevo all'inizio di questa riflessione sulla costruzione fototestuale dell'opera, che esiste un secondo livello di fototestualità. Questo secondo livello è innescato dall'appendice al racconto, e si spiega soltanto alla luce del cortocircuito tra immaginario e immaginazione, ovvero alla constatazione della coincidenza del vero e del falso, del reale e del finzionale, di una realtà cioè come messa in posa, che è sì fattuale e concreta, ma allo stesso tempo è finta e posticcia, come una vita che in un certo senso ripete un copione, rivive qualcosa di preordinato, come quando si riavvolge una pellicola che si è appena visto, oppure quando si impersona una maschera di teatro. Mi riferisco all'album fotografico che chiude il volume, intitolato *Corneal Abrasion*, cioè letteralmente abrasione della cornea, a firma del solo Fazel. Le foto, questa volta a colori, recuperano alcuni dei momenti vissuti dai viaggiatori e alcuni dei personaggi incontrati. Ciò che letteralmente ha colpito e ferito l'occhio di Fazel viene così rimescolato e riattivato a posteriori la memoria, che è la sola facoltà capace di rendere il viaggio compiuto come esperienza cruciale dell'esistenza umana. La distanza dal testo e la separazione anche grafica dal racconto svincolano però l'immagine da ogni funzione meramente illustrativa, ne affrancano l'enorme potenzialità semantica dall'incautamente azione di ancoraggio che nella prima parte la componente verbale gli imponeva, e ne concedono al lettore un'interpretazione libera in forma d'atlante. La verità ricostruita dalla memoria non ha qui la forma rassicurante della finzione del racconto, ma quella alogica, irrazionale, tanto seducente quanto pericolosa dell'immagine. Le fotografie, effettivamente, si affiancano, emergendo dal bianco dello sfondo della doppia pagina, quattro alla volta. La disposizione cronologicamente inesatta rispetto all'intreccio narrato da Vasta, a sua volta fitto di incongruenze temporali di ordine e durata (soprattutto anacronie), crea collegamenti inediti, fa saltare il continuum ordinato di qualsiasi possibile fabula, fa stridere un ambiente con uno completamente differente, un personaggio con un altro. L'ambiguità degli scatti, che sembrano il prodotto di un'indessicalità

falsa, costruita, consegnata a tavolino, consegna al fruitore frammenti di tempo cristallizzato assolutamente indecidibili: finti in maniera così perfetta da sembrare veri, ma anche veri in maniera così perfetta da sembrare finti. Si accetta qui, ormai, che il falso non si opponga al vero, che, come si legge nel racconto a proposito della piccola città di Calico (Vasta, e Fazel, 104), tra i due termini non ci sia più alcun conflitto. E si lascia il lettore-interprete nell'impossibilità di riconoscere nei personaggi in scena, quelli immortalati dalla scrittura di luce di Fazel, le persone reali che effettivamente li interpretano, come se fossimo di fronte ad uno spettacolo dell'immenso Andy Kauffman, più volte evocato dal testo, e, al cospetto della sua capacità di cancellare la soglia dello spettacolo, la separazione tra vita interpretata e vita interpretante, «venisse fuori un senso di inadeguatezza così forte da rendere inequivocabile che non avere idea di cosa fare sia la struttura costitutiva dell'umano» (Vasta, e Fazel, 86).

In nessun altro genere che nel fototesto di viaggio, quindi, la disperata necessità di autenticazione del vissuto esperienziale attraverso il racconto è sintomo della sua oggettiva impossibilità. L'opera di Vasta e Fazel ha questo enorme merito: autotematizzare in maniera decisamente problematica ciò che nella contemporaneità il racconto di viaggio e la fotografia tendono per prassi ad espungere da sé, ovvero il loro carattere rappresentativo. La fattualità del patto autobiografico, la fattualità della luce che immortala lo spazio e intrappola il tempo, sono accidenti, inezie, rispetto al mandato di verità dell'uomo che si rappresenta. Piuttosto che autenticarsi l'uno con l'altro, il racconto e le immagini lasciano emergere le faglie di quel continuum spazio-temporale che fa, per così dire, apparire reale la realtà. Mostrano la costruzione operata dall'immaginazione e dalla memoria, lasciano intendere, l'uno resistendo al fascino dell'istante, le altre opponendosi al potere razionalizzante del significato, che la finzione è ciò che struttura per tutti il reale, facendone qualcosa di sopportabile, di umano. Così facendo associano la struttura del volume alla struttura del mondo, ricordandoci che l'espropriazione dell'esperienza significa per l'uomo moderno la necessità dolorosa di relegare ogni dimensione fantasmatica in un altrove, nella follia, nell'allucinazione o nell'infanzia, per esempio. Ma anche che quella stessa dimensione fantasmatica – e non la sua misurabilità o la sua verificabilità – tiene letteralmente insieme i contorni della realtà in una sorta di continuum spazio-temporale e verbo-audio-visivo talmente finto da sembrare vero e talmente vero da sembrare, almeno qualche volta, finto.

Riferimenti bibliografici

- Boorstin, D.J. 1962. *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Atheneum.
- Cometa, M. 2011. "Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura." In *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti del XXXVIII Congresso AISS. Relazioni, a cura di Vincenza Del Marcio, e Isabella Pezzini, 63-101. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Cometa, M. 2016. "Forme e retoriche del fototesto letterario." In *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, e Roberta Coglitore, 69-115. Macerata: Quodlibet.

- Fasano, P. 2005. *Letteratura e viaggio*. Roma-Bari: Laterza.
- Genovese, R. 2008. *Gli attrezzi del filosofo. Difesa del relativismo e altre incursioni*. Roma: Manifestolibri.
- Giglioli, D. 2016. "Dove il passato è un futuro dimenticato." *La Lettura – Corriere della Sera*, 11 settembre, 2016.
- Hellmann, J. 1981. *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. Chicago: University of Illinois Press.
- Lejeune, P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lippmann, W. 1922. *Public opinion*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Scaffai, N. 2016. "Spazio, metonimia di una mancanza." *Alias – il manifesto*, 16 ottobre, 2016.
- Todorov, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Vasta, G., e R. Fazel. 2016. *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*. Macerata: Quodlibet.

Graça Morais et José de Guimarães, des humanistes du 20^{ème} siècle: l'art de penser le monde par le voyage

Egídia Souto

Aucun migrant ne transporte un pays, une culture, un absolu de langue, une religion complète. Uniquement les combinaisons utiles à sa survie: l'alchimie de la mondialité où s'abreuve sa vision. Ces combinaisons circulent d'expérience individuelle, sans que l'un soit identique à l'autre.

(Chamoiseau 2017, 99)

En partant du thème du voyage et des migrations forcées dans la contemporanéité, nous proposons de mener cette réflexion à partir de différentes formes de voyage et de la représentation de l'état du monde dans un temps de résilience. Nous nous pencherons particulièrement sur un corpus de tableaux de la série *Metamorfoses da Humanidade* 2018 de Graça Morais et la série *Nómadas e Migrantes* (2017-2018) de José de Guimarães. Pour répondre à la question éthique que soulèvent ces toiles, nous discuterons des responsabilités, des enjeux et du pouvoir des images pour faire face à une crise de sens. Il s'agit de comprendre comment ces artistes traitent de la question des voyages et comment ils représentent l'humanité dans la crise des réfugiés à partir des images qu'ils ont vues. Dans une époque de surenchère du visuel, ces artistes qui travaillent à partir des archives de la presse ont la lourde tâche de réveiller la capacité d'empathie de chacun. Tout leur travail n'est que l'expérience d'une image. S'ouvre à nous la réflexion de Didi-Huberman (cf. Didi-Huberman 2016) qui parle d'«expérience ouvrante de l'image, imprévue de l'image» (Zaoui, Potte-Bonneville 2016, 4-12). Pour le philosophe, ce n'est pas seulement la vue qui est impliquée quand on regarde une image, mais bien davantage:

Les images, comme les mots, se brandissent comme des armes et se disposent comme des champs de conflits. Le reconnaître, le critiquer, tenter de le connaître aussi précisément que possible, voilà peut-être une première responsabilité politique dont l'historien, le philosophe ou l'artiste doivent assumer le risque et la patience (Didi-Huberman 2012, 10).

Egídia Souto, Sorbonne Nouvelle University, France, egidiasouto@gmail.com, 0000-0001-5128-913X
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Egídia Souto, *Graça Morais et José de Guimarães, des humanistes du 20^{ème} siècle: l'art de penser le monde par le voyage*, pp. 407-418, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.32, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta Garcia (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

Disons que pour les artistes, les images des phénomènes migratoires ne représentent pas un afflux d'humains incontrôlables, dangereux ou encore nocifs, ces derniers leur apparaissant au contraire comme une source infinie d'action, d'engagement, de militantisme et d'inspiration. Pour José de Guimarães et Graça Morais, le périple de milliers de migrants n'est pas sans rappeler la condition des émigrés portugais dans les années 60, la guerre coloniale ou encore les crises de valeurs dans un pays en dictature pendant 40 ans. Souvenons-nous que les migrants fuient eux aussi pour partie des pays autoritaires. En se mobilisant autour du sort des migrants, ces artistes déterrent des secrets d'un passé portugais fait de voyages, de conquêtes, de fractures, de déchirures, de pertes et de non-dits (cf. Lourenço 2004). Partant du postulat que l'art ne sauvera pas de vies, il se pourrait en revanche qu'il réveille chez nous tous une pointe d'humanité et d'humilité. On peut se poser la question de l'engagement des artistes. Tandis que l'Europe cherche tant bien que mal des politiques adaptées et des sorties possibles de la crise migratoire, quelques artistes s'approprient ce sujet et invitent à la réflexion. Ne seraient-ils pas sur le point de nous proposer des chemins? Des voies pour parvenir à la construction d'une culture planétaire profondément empreinte d'un nouvel humanisme? (Glissant 1990, 197).

Dans les lignes qui suivent et à partir d'un corpus de tableaux de la série *Metamorfoses da Humanidade* 2018 de Graça Morais et la série *Nómadas e Migrantes* (2017-2018) de José de Guimarães, nous nous proposons de démontrer comment ces artistes sont hantés par des questions à caractère philosophique. Graça Morais parle de la condition commune des êtres humains à créer des œuvres à partir de l'ouverture à l'Autre et à l'espace qu'il occupe. Comme l'affirme le peintre ci-dessous:

Um quadro é sempre o lugar da minha maior intimidade. Estou lá toda. Tudo o que absorvo do exterior passa primeiro por dentro de mim, pelas minhas vísceras, pela minha cabeça. E depois sai e fica numa tela (Morais 2016,130).

Sans doute un tableau est un «lieu d'intimité». Nous ne pouvons qu'être d'accord avec ces propos et c'est la raison pour laquelle nous affirmons que les artistes représentent sur leurs tableaux et à travers leur traitement pictural l'humanité métamorphosée par l'expérience de la violence. Depuis les temps préhistoriques, le geste artistique et la pulsion de la main témoignent de la nécessité de tout humain à fixer une vision du monde. S'agit-il d'un acte subjectif qui révèle un regard nouveau sur le monde tout en nous révélant nous-mêmes au monde? Du moins, il faut croire que chaque artiste est un voyageur curieux en quête de son propre sens de l'engagement. Qu'il traverse les quatre continents, comme c'est le cas de José de Guimarães, le plus grand voyageur parmi les artistes portugais, ou qu'il élève le village à la grandeur du monde comme le fait Graça Morais, chaque voyage pour eux est une immersion dans le topos, un ancrage en territoire vécu et ressenti. À ce propos, José de Saramago rappelle que «físicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória» (Saramago 2010, s/p). Tout un chacun possède un moyen unique de percevoir les lieux qui l'entourent, de faire corps avec ce que Kenneth White désigne comme «monde» dans sa conception de la «géo-poétique» (White 2018, 85). D'après ce penseur, il ne s'agit pas uniquement de saisir des perspectives géographiques,

artistiques, philosophiques, mais de cheminer sur des pistes harmonieuses qui incluent le monde, les lieux et l'humain. Ces artistes ont un fil conducteur depuis le début de leurs carrières: ils s'engagent à saisir le transculturalisme et un mystère dans l'altérité, bien que chacun ait adopté une école picturale bien différente.

Graça Morais, connue pour être une femme anticonformiste et déterminée, cherche une humanité perdue et s'efforce de dénoncer son indignation face aux inégalités et la cruauté de certains actes de l'histoire, comme elle l'a déclaré plusieurs fois dans ses expositions¹ et entretiens. Sans qu'elle se dise pour autant engagée politiquement, cette artiste tente de dresser, avec tous ses sens, un état du monde 500 ans après les voyages de Magellan, pour laisser place au «dérèglement du monde» (cf. Maalouf 2009), pour reprendre ici le titre du livre d'Amin Maalouf. Nous verrons la capacité d'empathie qui caractérise cette peintre des visages oubliés et la force lancinante avec laquelle ses dessins percutent les consciences. Face aux toiles de Graça Morais nous percevons en sourdine des multiples voix. En 1948, Albert Camus se posait déjà la question de savoir «Où est passée notre humanité?». Dans son exposition *A Caminhada do Medo* en 2011, Graça Morais pousse un cri de révolte et pose la même question.

En ce qui concerne José de Guimarães, il est l'une des figures les plus singulières de l'art contemporain portugais. Sa formation d'ingénieur, combinée à une approche d'anthropologue et la passion de collectionneur se conjuguent, depuis soixante ans, dans un langage graphique à la palette chromatique hétéroclite. Il parcourt inlassablement les mers et les océans à la recherche des restes de l'autre, dans une sorte de pèlerinage magico-symbolique ponctué de rencontres avec d'autres cultures: latino-américaine, asiatique et particulièrement africaine qu'il mélange avec sa culture portugaise. Dans son travail se croisent des cadavres en décomposition et des corps qui émergent des limbes de souvenirs. Être témoin de la guerre coloniale angolaise de 1967 à 1974 et y prendre part a été une expérience de mutation dense et cathartique qui l'a obligé à repenser sa place dans le monde et en particulier celle de l'artiste engagé. La guerre hante son travail et, tout au long de sa vie, il a fait de cette violence une puissante image créatrice. La vie est partout sur ces toiles. Pour cela, il a inventé un nouvel alphabet de formes² et l'Afrique est une partie importante du puzzle. Ce qui pourrait expliquer sa récurrence à ses symboles dans sa série *Nómadas e Migrantes* 2018.

En effet, ce qui lie ces deux artistes, ce sont les innombrables voyages et les influences de multiple culture qui habitent leurs toiles. Malgré leurs différences

¹ Vd. les expositions, *A Caminhada do Medo*, Árvore, Porto, 20 outubro a 20 Novembro 2011; *Os Desastres da Guerra*, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 2013. Catalogue, *Graça Morais. Os Desastres da Guerra*, M. Bairrão Ruivo, J.M dos Santos, J. Pinharanda, A. Tabucchi, G. Morais, Lisboa, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2013; *Metamorfoses da Humanidade*, 2019, Lisboa: Editora Guerra & Paz.

² *L'Alphabet africain* (1971-1972) est un ensemble de 32 pièces (collection Würth). Ces formes fragments constitueront la base du travail de l'artiste depuis les années 1970. Vd. Catalogue raisonné, R. Henriques da Silva, 2019, *Volta ao Mundo. Obra gráfica de José de Guimarães*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

et leurs démarches parfois opposées, Graça Morais (1948) et José de Guimarães (1939), ces deux humanistes du nord du Portugal, sont sûrement ceux qui ont l'approche la plus anthropologique pour représenter les différentes mythologies rencontrées lors des trajectoires de leurs voyages. Selon Philippe Descola, « penser le monde est lui donner un sens » (Descola 2010, 31). En effet, un artiste en quête de pluralité entame des pérégrinations qui lui sont propres.

Incontestablement, les deux artistes s'interrogent sur l'état du monde et plus particulièrement sur celui de ces dernières années. Ils ont été frappés par les événements dramatiques qui ont parcouru notre actualité et se sont emparés de leur charge émotive. Comme s'ils étaient doués d'épochè, ils s'attèlent à les déconstruire, à s'emparer des éclats de cette violence, de la crise de l'émigration clandestine venue d'Afrique et du Moyen Orient.

À partir d'un travail qui s'inscrit dans le volet du travail documentaire, d'archive, Graça Morais a produit plusieurs toiles sur le sujet depuis 2011. Comme l'explique l'artiste dans un entretien à propos de *Sombras do Medo* (2012):

Estas pinturas e desenhos são o meu grito de alerta e revolta perante um mundo que apreendo através dos jornais, das televisões e dos media e que também sinto no olhar das pessoas com quem me cruzo no meu quotidiano, numa cumplicidade de olhares, cheios de dignidade, mas também de muito sofrimento (Morais 2013, 46).

Depuis la série *Sombras do Medo* 2012, *A Caminhada do Medo* 2013, *Os Desastres da Guerra* et plus récemment *Metamorfoses da Humanidade* 2018, l'artiste affirme s'être inspirée des photos et des grands reportages des journaux et en particulier de ceux qui mettaient en avant le drame des migrants venus d'Afrique et du Moyen Orient. Ces thèmes sont devenus des obsessions, disons le point de départ d'une humaniste comme nous pouvons le lire dans cet entretien,

Temos conhecimento de crimes em tempo real, de situações catastróficas, daquilo que de pior acontece mundo ao planeta e aos seres humanos. Eu, como artista, não posso ficar insensível. Trago para a minha pintura essa dimensão dos dramas humanos. Eu própria faço uma grande reflexão sobre o que é vida e o que é esta situação que nós vivemos. [...] A minha pintura tem esta dimensão humana que é importante [...] (Morais 2019).

Graça Morais prend comme base de travail des photographies. Celles-ci sont ensuite projetées sur des toiles d'autres temps et d'autres lieux dans un jeu de superpositions qui redonne de la dignité aux affamés, aux sacrifiés par la guerre.

Elle fixe la tension dramatique et ainsi le visage de l'enfant Aylan Kurdi, échoué sur une plage turque (cf. Cieslinski 2017) n'est plus simplement le visage d'un Syrien, mais plutôt la synecdoque d'une partie de l'humanité et de sa profonde tragédie. La force éthique de ces visages s'impose dans le sens que Levinas lui confère (Levinas 1962, 78). Pour comprendre comment ce travail à partir de l'image d'autrui a permis une transcendance, attardons-nous de plus près sur les toiles de la série *Metamorfoses da Humanidade* (fig. 1, 2, 3).

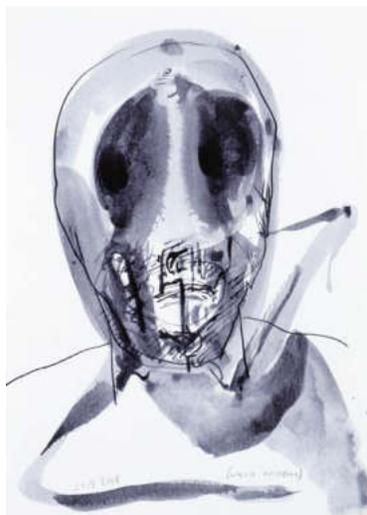
La série est un ensemble de quatre-vingt dessins, d'abord exposés au musée du Chiado à Lisbonne (2019) au musée Soares dos Reis à Porto. Ces visages et expressions nous saisissent et happent notre regard en cherchant une complicité (fig. 1, 2, 3).

Dans la figure 1, on remarque le trait peu académique, plusieurs taches donnent forme à cette tête, le visage est peint d'un ton jaunâtre sur une couche



1

Graça Morais, *Metamorfoses da Humanidade*, series VIII, 2018, Goma-laca sobre papel, 40,6 x 29,7 cm/cada/ Ateliê da Artista, fotografia de João Krull.



2

Graça Morais, *Metamorfoses da Humanidade*, series IX, 2018 Goma-laca sobre papel, 21 x 15 cm/cada, Coleção particular, fotografia de João Krull.



3

Graça Morais, *Metamorfoses da Humanidade*, series V, 2018, Acrílico e goma-laca sobre papel, 29,5 x 42 cm, Ateliê da Artista, fotografia de João Krull.

épaisse de couleur marron elle-même sur un fond gris. Ce contour jaune pourrait suggérer des bandages. Seuls les yeux froids, vides et la bouche sont mis en évidence. Peu à peu le visage dépourvu d'expressivité donne lieu à une deshumanisation. Cette insaisissabilité énigmatique des yeux nous renvoie encore au propos du philosophe Levinas (Levinas 1982, 216-217) pour qui «le visage désarçonne l'intentionnalité qui les vise» (Levinas 1982, 195). Ce portrait nous regarde et la présence de la bouche avec un trait estompé.

Ces visages nous regardent, impénétrables. Ils ont un impact. Enfin, nous sommes devant un regard funeste comme on le voit dans la figure 3. Ici, nous sommes nous-mêmes atteints par la tristesse, le contour du visage est étiré comme si on le regardait à travers un miroir déformant. Encore ce vide dans ce regard avec ces sourcils baissés en position de résignation. Ce dessin montre un individu assujéti à une vulnérabilité extrême.

Dans la figure 2 se démarquent l'encre qui dégouline, les yeux saillants et creusés ainsi qu'une bouche qui semble se transformer en sauterelle. Ce sont les traits d'un être humain déshumanisé. Ces personnages sont des victimes, des centaines de milliers de migrants et des réfugiés en extrême détresse qui ont abandonné leurs maisons, leurs terres et marchent vers une incertaine utopie de futur³. Le lecteur/spectateur s'identifie avec les parcours compliqués et douloureux des survivants comme on le voit dans la figure 4.

Le peintre dessine une infinité de visages, uniques, multiformes. En somme, le peintre semble se sentir responsable de son prochain. Il prouve sa capacité d'empathie. L'espace du tableau est un *lieu monde* dans lequel il convoque plusieurs mondes et humanités. L'exode rural, le déplacement pour survivre. Le peintre raconte comment dans sa peinture les objets de son village se confondent avec les images des journaux. Le drame du monde est alors mêlé à son histoire et à une mémoire ancestrale. Toutes les images et souvenirs s'enchevêtrent. L'artiste décrit cela dans ses propos sur la série *Migrante I et II*, fig. 5 et 6:

Aqui, por exemplo, comecei por pintar um sírio que salvou uma criança dos escombros. Mas desde que Donald Trump ganhou as eleições passei a transformar a cabeça do homem nesta caveira que tenho aqui e que me foi oferecida por um pastor, e, agora, isto já é uma besta que entrou na minha pintura e que não sei para onde vai (Morais 2017).

Chez Graça Morais l'acte de peindre constitue une «transmutation de la matière» (Rey 1997,10). Voilà un champ labouré et maintes fois retravaillé par Nietzsche, Valéry et Baudelaire entre autres, pour qui l'art est un prétexte pour réfléchir sur l'imaginaire et l'altérité.

³ Dans un autre registre, mais déjà avec cette même préoccupation de garder la mémoire historique, Graça Morais a souvent peint les oubliés des livres d'histoire, les femmes des villages de son enfance, les villages ravagés par l'exode et la désertification, les rites de passage dans les univers clos des villages de Trás-os-Montes.



4

Graça Morais, *Metamorfoses da Humanidade, series VII*, 2018, Grafite sobre papel, 32 x 24 cm, 25,7 x 42 cm Ateliê da Artista, fotografia de João Krull.



5

Graça Morais, *Migrante III*, 2018, Carvão sobre papel, 152,4 x 102,5 cm, Ateliê da Artista, fotografia de João Krull.



6

Graça Morais, *Migrante I*, 2018, Carvão sobre papel, 152,4 x 102,5 cm, Ateliê da Artista, fotografia de João Krull.

Quant à José de Guimarães, il affirme: «Si l'art ne guérit pas le monde il ne sert à rien» (Souto 2016). Il traite les mêmes thèmes, et a les mêmes préoccupations que Graça Morais. Cependant il a choisi un autre langage pictural. Comme mentionné au début, c'est un artiste de la pérégrination qui se laisse guider par le hasard des voyages et les rencontres des cultures d'Afrique, d'Asie et d'Amérique (Guimarães 2018, 189). D'ailleurs, notons que Pierre Restany lui consacre son œuvre majeure le *Nomadisme Transculturel* et dit: «Assumer le nomadisme transculturel pour Guimarães cela signifie être présent aux quatre coins de la planète pour y explorer différents terroirs de la communication et en identifier les signes «ancestraux» (Restany 2006, 48). Dans ses navigations, l'artiste ne se limite pas à collecter des échantillons, ni des épices ou de l'or, au contraire, il promeut une politique de l'échange, du don. À ce propos, notons qu'un important ouvrage critique qui démontre bien à quel point il ne pouvait y avoir de création sans voyage ni contact avec l'autre pour José de Guimarães a récemment paru sous le titre *Arte e viagem (pós-) colonial na obra de José de Guimarães* (Castro 2018). José de Guimarães, par sa vocation de peintre anthropologue, voit le monde comme un terrain d'enquête. Il collecte, catalogue, assemble et redessine les routes des navigateurs portugais après les avoir réempruntées lui-même au XX siècle. Nous nous demandons si José de Guimarães ne cache pas, dès les années 60, un modèle qu'il nous faudra décrypter? Que cherche vraiment cet artiste à l'âme de marin? Lui-même avoue: «[...] denuncio nos meus quadros a violência, o ódio, a opressão. No fundo, denuncio na pintura o que gostaria de ver modificado no mundo» (Guimarães 1999, 49-50). Son œuvre est un vaste syncrétisme. Un monde se renouvelle à chaque série, les océans se croisent, ainsi que les mythologies, celle de Portugal qu'il mêle à d'autres. L'artiste tisse une réflexion sur les cultures du monde mais aussi sur la culture portugaise. En ce sens, il rejoint la pensée d'Eduardo Lourenço selon qui «c'est du mythe de l'ouverture que vit la culture portugaise jusqu'à nos jours, non de celui de l'enfermement caractéristique de ses siècles baroques» (Lourenço 2015, 85). Au fil de ses soixante ans de carrière, l'artiste rend hommage à ses maîtres, établit en permanence un dialogue avec le passé qu'il ne cesse par ailleurs de questionner, déconstruit les figures mythiques, les grandes navigations et ses désastres. Il s'agit d'un travail sur le temps, l'identité et le destin des rencontres avec d'autres cultures à des moments de crise. Comme le note l'historienne Raquel Henriques da Silva «José prossegue as suas viagens no atelier, deixando os gritos do mundo entrarem por ele adentro» (Henriques 2019, 17). Attardons-nous sur les œuvres de la série *Vozes Nómadas e Migrantes* pour comprendre ce mouvement de circularité qui est au cœur de l'éternel commencement du monde de Guimarães.

Cette série est née d'une série précédente, *Vozes Nomadas*⁴ (cf. Jones et al. 2007) exposée en 2007 à Bruxelles et qui faisait déjà référence aux répressions et à la nécessité de représenter des bouches pour déployer les messages. Notons que

⁴ P. Jones, J-P Van Thieghem, C. Lambrichs, 2007, *José de Guimarães: les voix nomades*, Bruxelles, Espace Européen Pour la Sculpture, DL.

le peintre avait déjà largement dénoncé la guerre et les traces laissées par celle-ci dans la série *Tatuagens* (2014), mais aussi dans la série *Oceanos* (2016-2017). Ces séries abordaient déjà la thématique du nouvel esclavage, la tragédie maritime, les bateaux négriers de l'actualité. La série *Nómadas e Migrantes* poursuit le travail amorcé dans l'exposition de sculptures en bois qui s'est tenue en 2018 à la Biennale LandArt de Cascais. Ces sculptures montraient des personnes en mouvement portant des valises et des affaires personnelles. Par la suite, l'artiste a constitué une vaste série de soixante monotypes impression à l'eau et verre moulu 33x25,7 cm. Comme nous pouvons le voir dans les fig. 7, 8, 9, 10.



7

José de Guimarães, *Vozes Nómadas e Migrantes XLVI*, 2018, Prova única, tinta de impressão aquosa e vidro moído, 33x25,7 cm, BNP E.2541V.



8

José de Guimarães, *Vozes Nómadas e Migrantes I*, 2018, Prova única, tinta de impressão aquosa e vidro moído, 33x25,7 cm, BNP E. 2496 V.



9

José de Guimarães, *Vozes Nómadas e Migrantes LI*, 2018, Prova única, tinta de impressão aquosa e vidro moído, 33x25,7 cm, BNP E. 2546 V.



10

José de Guimarães, *Vozes Nómadas e Migrantes XXXIX*, 2018, Prova única, tinta de impressão aquosa e vidro moído, 33x25,7 cm, BNP E. 2534 V.

Dans cet ensemble, nous retrouvons les mêmes figures, avec les mêmes silhouettes en mouvement, différemment colorées. Remarquons que dans les figures 7 et 8 il n'est pas couvert, il n'a pas de traits détaillés, seulement les contours d'un humain en marche. Son visage n'est pas visible, il est couvert. Le corps est très autonome dans cette série, il est possible de percevoir le mouvement, la position de soumission est signifiée par la gestuelle. Ils transportent leurs sacs pleins de rien et pleins de rêves. Sur l'impression en papier José de Guimarães a placé du verre moulu coloré. Ce verre scintille et reflète presque ironiquement l'or, la lumière, la richesse et le pouvoir. En effet, cette œuvre démultiplie les résonances. Souvenons-nous qu'en 1967, durant son service militaire en Angola, il avait découvert l'art africain et les systèmes de communication des peuples Bantou de Cabinda. Il ne fait que représenter des codes de communication dépouillés et pourvus de charges magiques africaines pour donner vie à l'encre. Ainsi en effet, le verre renvoie aux fétiches à clous *nkisi nkondi*. Ces sculptures sont des objets de médiation qui sont des réceptacles pour les esprits, ont la capacité de protéger les villages. Dans ces figures, le verre scelle le contenant de la charge magique qui est souvent logée souvent dans le ventre, la tête ou le dos. Or, sur tous les dessins de Guimarães, le verre est collé sur ces mêmes endroits. Durant toute sa vie, les ombres de l'art africain ont accompagné Guimarães et suscité des mises en résonances. Sans aucun doute, l'imbrication des cultures dans ses créations, mettons en évidence la puissance avec laquelle l'artiste, avec ses tableaux aux couleurs pop, place ces visages que nous appelons des têtes trophées ou des têtes totem colorées.

Les figures 9 et 10 nous donnent à voir des bustes qui prennent vie par la couleur. Elles rappellent les papiers découpés de Matisse mais aussi les statues africaines, les *ex-votos*. Elles sont masculines et féminines, l'expression du visage laisse entrevoir la forme de la bouche plus au moins ouverte. Ces têtes sont hybrides et surgissent comme des objets totémiques. José de Guimarães n'appellerait-il pas les âmes errantes de tous les siècles, les damnés des migrations, afin qu'ils suivent un sombre cortège de réparation de la mémoire traumatique de l'Océan Atlantique, «l'océan de sang», comme le nomme le peintre?

José de Guimarães s'investit de la responsabilité d'inscrire sur la toile le monde et ses propres responsabilités qui l'ont mené à faire sien le silence froid de ces images des journaux qu'il a réduit presque à des morphèmes⁵. Au-delà de cela, en ôtant les sculptures de la feuille de papier, en les rendant puissantes par la force de la couleur, il a pu faire des êtres en pigments, des êtres en chair. À propos de cela, le philosophe et critique Gillo Dorfles notait à juste titre, déjà en 1986, que l'artiste, par ce processus, faisait sortir les figures du papier, les rendant «livres da escavidão de um fundo pictórico» (Dorfles 1987). C'est certainement sa façon de tenir un engagement. Nous pensons ainsi que les toiles deviennent les gardiennes des traces, des lieux de dénonciation et surtout des lieux de fraternité. S'appropriant la mémoire du mon-

⁵ Ce point de vue est également partagé par João Francisco Cerqueira, 2010, "Por mares antes navegados: José de Guimarães na rota dos descobrimentos e do encontro de culturas", tese de doutoramento, Porto, vol. 1, Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 13.

de, José de Guimarães tente de reconnecter ce que l'espace, l'histoire et les hommes eux-mêmes ont séparé: l'Humanité. Il cherche à faire Histoire et à faire corps avec l'Histoire. De sa rage et de sa révolte, il a fait une force acharnée pour trouver la pulsion de vie même dans la mort. Il est impossible de conclure cette réflexion sans souligner que pour Graça Morais, peindre la figure humaine impliquée dans les conflits semble être une forme d'interrogation symbolique, oratoire, cathartique, «démiurgique» pour reprendre l'expression d'Emilia Ferreira (Ferreira 2019, 14). Pour José de Guimarães, l'art a ce pouvoir de conjurer le destin et la capacité de guérir et de lutter.

En somme, pour les deux artistes, il est question de montrer une extrême dignité, une résilience, une propension à comprendre l'autre par la capacité à se fondre en lui et à investir son drame. Il s'agit de trouver dans l'altérité un moyen de se battre pour un nouvel humanisme. Certes, ces artistes sont portugais mais ce sont surtout des êtres dévoués à une vaste et belle entreprise: celle de «faire humanité ensemble et ensemble habiter la terre», (Bachir 2016, 11) pour reprendre l'expression de Souleymane Bachir Diagne. Reste alors à ces deux artistes la lourde tâche de continuer à inventer des images fédératrices.

Nous remercions Graça Morais et José de Guimarães pour leur disponibilité et les images fournies.

Riferimenti bibliografici

- África Diálogo Mestiço-Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008.
- Arendh, H. 1982. *Les origines du totalitarisme*. Paris: Fayard.
- Bachir Diagne, S. 2016. "Faire humanité ensemble et ensemble habiter la terre." *Présence Africaine* 2016/1 n.193: 11.
- Bairrão, M. et. al. 2013. *Desastres da Guerra*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.
- Castro, M.J. 2018. *Arte e viagem (pós-)Colonial na Obra de José de Guimarães*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Cerqueira, F.J. 2010. *Por mares antes navegados: José de Guimarães na rota dos descobrimentos e do encontro de culturas*, tese de doutoramento, vol. 1, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Chamoiseau, P. 2017. *Frères Migrants*. Paris: Seuil.
- Chance, D. 2013. "Édouard Glissant, de l'anthropologie à l'esthétique." *Revue des Sciences humaines* 309: [s.p.].
- Cieslinski, C. 2017. "Aylan échoué sur la plage: la photo qui a bouleversé le monde... mais que la France a occultée." <https://www.nouvelobs.com/photo/20170809.OBS3166/aylan-echoue-sur-la-plage-la-photo-qui-a-bouleverse-le-monde-mais-que-la-france-a-occultee.html> (11/19).
- Descola, P. 2010. *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Musée du quai Branly. Paris: Somogy Éditions d'Art.
- Didi-Huberman, G. 2012. *Peuples exposés, peuples figurants: l'œil de l'histoire*. Paris: ed. de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2016 (sous la dir.). *Soulevements, Jeu de Paume/Gallimard*, Paris <http://soulevements.jeudepaume.org/> (11/20).
- Domingos Franque, J. 1940. *Nós, os Cabinda: história, leis, usos e costumes dos povos Ngoio*. Lisboa: Editora Argo.

- Dorfles, G. 1987. “A pintura de José de Guimarães: genuidade.” *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 18 de Outubro: [s.p].
- Falgayrettes-Leveau, C. 2000. Sous la direction de. *Arts d’Afrique*. Paris: Gallimard - Musée Dapper.
- Gaudibert, P. 1992. “José de Guimarães e a África profunda.” In *José de Guimarães:1962-1992*, org. Centro de Arte Moderna, Lisboa: CAM (catálogo).
- Glissant, É. 1990. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Guimarães, J. 1999. *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento.
- Jones, P. et. al. 2007. *José de Guimarães: les voix nomades*. Bruxelles: Espace Européen Pour la Sculpture.
- Letria, J.J. 2015. *José Guimarães: Um Museu com a forma do mundo*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Levinas, E. 1982. *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin.
- Levinas, E. 1962. *Éthique et infini*. Paris: Le livre de poche.
- Levinas, E. 1982. *Totalité et infini*. Paris: Le livre de poche.
- Lourenço, E. 2004. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, E. 2015. *Une vie écrite*. Paris: Gallimard.
- Maalouf, A. 2009. *Le dérèglement du monde*. Paris: Grasset.
- Morais, G. 2006. *Pintura e desenho 1982-2005*, Centro de arte contemporânea Graça Morais <http://centroartegracamorais.cm-braganca.pt>. (09/20).
- Morais, G. 2017. “Uma luta contínua chamada arte.” Entretien avec A. Carita, *Expresso* 26-02-17 <https://expresso.pt/cultura/2017-02-26-Uma-luta-continua-chamada-arte> (11/20).
- Morais, G. 2019. *Metamorfoses da Humanidade*. Lisboa: Editora Guerra & Paz (catalogue).
- Morais, G. 2019. “Não sou piegas, luto para me ultrapassar e trazer para a tela o melhor que sei fazer”. Entretien avec J. M. Costa <https://rr.sapo.pt/2019/03/21/vida/pintora-graca-morais-nao-sou-piegas-luto-para-me-ultrapassar-e-trazer-para-a-tela-o-melhor-que-sei-fazer/especial/145100/> (10/19).
- Porfírio, J.L. 1998. “Entender a Pintura - 3 - José de Guimarães.” *Revista Arte Ibérica* 13, Abril: 10.
- Restany, P. 2006. *Nomadisme Transculturel*. Paris: Ed.de la Différence.
- Rey, J.M. 1997. *Le tableau et la page*. Paris: Le Harmattan.
- Saramago, J. 2010. *Cadernos*. Lisboa: Caminho.
- Silva, R. H. da. 2019. *José de Guimarães: obra gráfica 1962-2018*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Silva, R. H. da. 2019. *Volta ao Mundo. Obra gráfica de José de Guimarães*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Souto, E. 2015. “O pintor José de Guimarães por mares revisitados”. *Pontes de Vista* 0, Faculdade de Letras, Universidade do Porto revistapontesdevista.com/2015/04/06/jose-de-guimaraes-por-mares-revisitados-2/8 (10/19).
- Souto, E. 2016. *Entrevista realizada ao artista no seu atelier em Lisboa a 29 de outubro de 2016*.
- White, K. [s.a.]. *Introduction à la géopoétique. Quelques textes fondateurs. Considérations premières. À propos de culture* http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/ (10/19).
- Zaoui P, e Potte-Bonneville, M. 2006. “S’inquiéter devant chaque image”. Entretien avec Georges Didi-Huberman. *Vacarme* 37, 2006/4: 4 à 12 <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2006-4-page-4.htm> (10/19).

Dal viaggio di Eddington al ricordo letterario
dell'Apollo XI

Traveling towards fame: Albert Einstein and the Eddington eclipse expedition to Príncipe and Sobral in 1919

Lapo Casetti

1. Introduction

Albert Einstein is the icon of modern science. His name is the first that comes to everyone's mind to be put next to the word «scientist». With his discoveries Albert Einstein revolutionized our concepts of space and time. *Time* magazine named Albert Einstein «person of the century» in its December 31, 1999 issue. What is less known, however, is that Albert Einstein abruptly became famous all over the world, and not only among fellow scientists, essentially in just a few days near the end of 1919. And what especially matters for the subject of this volume is that the origin of his fame is rooted in a journey of some eminent British scientists to remote locations where the Portuguese language was (and still is) spoken, to observe a total eclipse of the Sun; a journey that started in the spring of 1919. Thus, in 2019 we all celebrated five hundred years since Magellan departed for his journey around the globe as well as fifty years since a journey into outer space allowed a man to set foot on another celestial body for the first time, but the physics community also celebrates a hundred years since this less known journey took place. The following pages are devoted to the story of that journey, of the experiments that were performed and of their consequences, and to a discussion of what came next, until a few months ago. But before departing to our remote destination, let us recall the historical and scientific background.

Lapo Casetti, University of Florence, Italy, lapo.casetti@unifi.it, 0000-0002-6964-5611

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Lapo Casetti, *Traveling towards fame: Albert Einstein and the Eddington eclipse expedition to Príncipe and Sobral in 1919*, pp. 421-440, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.34, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta Garcia (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

2. *Lights all askew in the heavens*: Einstein's abrupt rise to fame

In 1919 Albert Einstein is a highly respected professor in Berlin, is one of the most important physicists of the world and an influential personality in the German-speaking cultural environment. His most important contributions to science have already been published. Yet, he is largely unknown to the general public. But things are going to change. On November 7, 1919, *The Times* of London publishes an article entitled *Revolution in science. New theory of the Universe. Newton's ideas overthrown* (the ideas of the greatest British scientist of all times overthrown by a German scientist, barely one year after the end of World War I!). Three days after, a column of *The New York Times* opens with the memorable title *Lights all askew in the Heavens*; and continues, wittily enough, *Einstein theory triumphs. Stars not where they seemed or were calculated to be, but nobody need worry*. And again, *British scientist called the discovery one of the greatest of human achievements*. The two *Times* are the most important newspapers of the world: word spreads rapidly and Albert Einstein abruptly becomes the most famous scientist of the globe. It is one of the first documented cases where mass media make a piece of news travel around the globe in a few days and change the world's perception on a subject (Coles 2001; Kennefick 2019; Will 2015). Who is the British scientist mentioned by *The New York Times*? What happened at the beginning of November 1919, to arouse the interest of the two influential newspapers? What is this scientific discovery that would be one of the greatest of human achievements? And above all, what are these lights all askew in the Heavens?

The British scientist is Arthur Stanley Eddington (who will become Sir Arthur, but has not been knighted yet), one of the leading astrophysicists of the beginning of the twentieth century. The two newspapers reported on the meeting of the Royal Society of November 6, 1919 in London, where Eddington presented the results of the measurements performed by the team led by the Astronomer Royal Frank Dyson and by himself during the total solar eclipse of May 29, 1919, observed from the island of Príncipe in equatorial Africa and from Sobral in northern Brazil. These measurements confirmed a prediction of Einstein's general theory of relativity, namely, that light rays are bent when passing close to a large mass: during the eclipse, stars close to the Sun's limb appeared displaced with respect to their position in the sky when the Sun was not in that area of the sky (these are the lights that are all askew in the Heavens), and the (tiny) amount of displacement was that predicted by Einstein. It was the smoking gun proving Einstein's theory right. To better appreciate the story, let us step back and briefly discuss the science behind Einstein's prediction.

3. The general theory of relativity and gravitational light bending

Albert Einstein presented the final version of his general theory of relativity to the Prussian Academy of Sciences in late 1915. The paper containing the

full exposition of the theory and the correct¹ prediction of the light bending by the Sun appeared a few months later in the *Annalen der Physik*, the leading German-language physics journal of the times (Einstein 1916). The theory had been the result of ten years of intense work, mainly carried out by Einstein alone, but for an important collaboration with his friend, the mathematician Marcel Grossman (Einstein and Grossmann 1913, 1914). The general theory of relativity is undoubtedly one of the greatest achievements of science: it has completely changed our conception of space and time, replacing the absolute space and absolute time of Newtonian physics with a dynamic spacetime, where space and time are not only unavoidably mixed but are no longer the static stage where physical events happen, becoming themselves changing and evolving objects. Among the main consequences of general relativity is the realization that gravity is not a force exerted by one body on another one, as earlier described by Newton, but a property of spacetime itself. In general relativity, gravity is nothing but the curvature of spacetime; such a curvature is due to mass and energy. Although the mathematical language of differential geometry is needed to fully describe the theory, in order to understand the origin of the light bending effect one may think that in a flat spacetime both matter particles and light rays would travel in straight lines, but when a large concentration of mass or energy is present, it distorts the fabric of spacetime in such a way that matter particles and light rays have to move on curved trajectories. The larger the mass or energy, the larger the effect is on trajectories of particles and light rays. According to this picture, the Earth orbits the Sun because the straight line it would follow in the absence of the Sun is distorted into an elliptical orbit by the curvature of spacetime. Now, consider a light ray coming from a very distant star and grazing the Sun before being observed on the Earth:

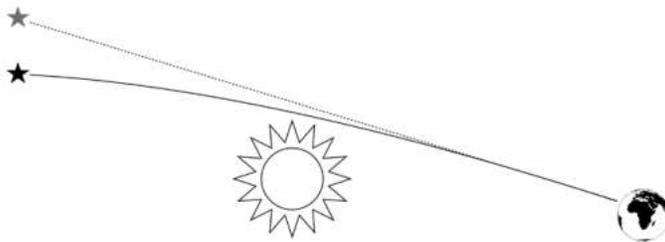


Fig. 1 - Sketch of the gravitational light bending effect (Credit: L. Casetti).

¹ As we shall see in the following, Einstein had put forward a prediction of the light bending by the Sun already some years before; but such a prediction was wrong, amounting to one half of the correct result.

passing close to the Sun its trajectory is bent, so that, when we observe the light, the apparent position of the star it comes from is shifted from its real position, i.e., from its position on the sky it normally has when the Sun is not close to it. In other words, the Sun acts as a 'gravitational lens'. The amount of displacement, as calculated by Einstein in 1915, is 1.75 seconds of arc. One second of arc is $1/3600$ of a degree: as a comparison, the full Moon spans nearly half a degree in the sky, that is 1800 seconds of arc. Then, the displacement of the apparent position of the star is definitely a tiny quantity: it roughly corresponds to the apparent size of a 50 Euro cent coin seen from a distance of two kilometers. This notwithstanding, it was a measurable quantity even in the early twentieth century: astronomers had learned through the centuries to measure the positions of celestial objects with remarkable accuracy, made even better by the recent (at the times) addition of photography to the astronomer's toolbox. A photograph of the night sky taken through a telescope, if made with suitable precautions and accompanied by other calibration photographs, would suffice to measure star positions up to the precision needed to reveal the effect predicted by Einstein, but there is the big problem that when the Sun is up in the sky stars cannot be seen.

In a letter from Zürich dated October 14, 1913, Einstein writes to the famous American astronomer George Ellery Hale to ask him whether, using a telescope, a star could be observed sufficiently near the Sun to reveal the effect, during the day or maybe during a total eclipse of the Sun, when the Moon covers for a few minutes the disk of the Sun and stars appear in the sky. Hale answers that the daylight measurement is impossible even with the most powerful telescopes² but that the measurement during an eclipse is surely possible.

The reader may be confused with the dates, and a clarification is in order. We said that Einstein performed his calculation of the light bending effect in 1915, as an application of the general theory, but the letter to Hale dates back to 1913. Which effect is Einstein referring to, then? Indeed, Einstein predicted that gravity should bend the paths of light rays already in 1911 (Einstein 1911), as a consequence of his «equivalence principle», stated in 1907 (Einstein 1907), that is the starting point of the general theory of relativity, but is not sufficient to determine the correct equations describing the gravitational field. The equivalence principle essentially states that there is no local experiment that allows to distinguish between a gravitational field and uniformly accelerated motion with respect to an inertial frame of reference. Einstein told that such a principle was suggested to him by the realization that if one is freely falling in a gravitational field, then does not feel his own weight, and later³ referred to this realization as

² Indeed, the brightest stars can be easily seen and photographed during the day with a telescope, but this is much more difficult when they are close to the Sun, because the diffuse light from the Sun is overwhelming the fainter light of the star.

³ As stated in note 2 of (Einstein 2002), this writing, famous for the «happiest thought», was probably a draft of an invited article for *Nature* written in 1920 and aiming at describing the general theory of relativity to non-specialized readers, that was however never published because *Nature* editors deemed it too long.

«the happiest thought of my life» (Einstein 2002). It must be stressed that such a statement may appear more or less obvious to us, that are used to watch videos of astronauts weightlessly floating in the International Space Station, that indeed are in free fall in the Earth's gravity field. But clearly no such videos were available to Einstein! And no experimental realization of a free fall was easily conceivable at the beginning of the twentieth century, because it requires, if not a true spacecraft, at least an airplane flying on a parabolic trajectory, like those used for the training of astronauts and for shooting space scenes in Hollywood movies. This is one of the neatest examples of the ability of Einstein to invent *Gedankenexperimenten* (thought experiments) to illustrate aspects of the physical reality difficult to reproduce in a laboratory. According to the equivalence principle, light must 'fall' in a gravity field as if it were made of massive particles. However, the 1911 prediction by Einstein of the amount of light bending due to the Sun was wrong because it did not take into account the fact that the geometry of space is not flat (Comer and Lathrop 1978; Ehlers and Rindler 1997), resulting in the prediction of a smaller effect (actually, one half of the correct value: 0.875 arc seconds). Being entirely based on the equivalence principle, the 1911 prediction was equivalent to assuming that light moves in a gravitational field as if it were made of material particles following the Newton's laws of motion: therefore, it is commonly referred to as the 'Newtonian prediction'. It was later realized that such a prediction had already been published by the German astronomer Johann Georg von Soldner as early as in 1801 (von Soldner 1801) and that essentially the same calculation had been performed (but not published) by Henry Cavendish some twenty years before von Soldner (Will 1988), Einstein being unaware of both these previous calculations.

4. Measuring light bending by the Sun during total eclipses

Already in 1911 Einstein had started contacting astronomers to convince them to try to measure the light bending effect. Both American and European scientists were interested, and the one who really took up the task with enthusiasm was a young scientist based in Berlin, Erwin Freundlich. He also suggested to Einstein to investigate the possibility of performing the measurements by photographing bright stars close to the Sun in broad daylight (Kennefick 2019). But after Hale's answer to Einstein, it appeared that total eclipses might be the only key to an experimental verification of light bending by the Sun. Various astronomers had looked at available photographic plates taken during eclipses to see whether they could be used to this purpose, but the smallness of the effect was such that no available images were useful: data had to be carefully collected with this precise measurement in mind, if one wanted to have a reasonable chance to measure light bending during an eclipse. The total eclipse occurring on August 21, 1914, seemed a remarkable opportunity: it could be observed from Europe, since the path of totality ran from North-west to South-east touching (referring to nowadays countries) Norway, Sweden, Finland, Latvia, Lithuania, Belarus, Ukraine, the Black Sea, Turkey, Iraq, and Iran. An expedition of German astro-

nomers, including Freundlich, departed to Crimea to observe the eclipse and try to measure light bending a couple of months before the date of the eclipse itself. But soon World War I began, and the German scientists were arrested and interned as citizens of an enemy country (and possible spies). Freundlich managed to come back to Germany after an exchange of prisoners in September 1914, but the opportunity was lost⁴. One may say, in hindsight, that Einstein was 'lucky' that the measurement could not take place, given that in 1914 he had only derived the wrong prediction yet; but using the word «luck» in connection with a devastating war seems out of place.

THE GRAPHIC, AUGUST 22, 1914

309



WAR — TWO WORLD-EMBRACING SHADOWS — ECLIPSE

By a strange coincidence, at the very moment when all Europe is joined in the shack of battle, the world will witness Nature's most awe-inspiring phenomenon, which in other times, when men were "dissolved in the arms of peace," struck terror into all hearts. To-day (Friday) there will be a total eclipse of the sun, which in a period seldom in London, when it begins at 10:30 a.m., and ends at 1:25 p.m., the greatest phase occurring at 11 minutes' past noon. The portion of the earth upon which the penumbra, or partial shadow, will fall includes the area involved in the Great War. In Germany and France, green houses? The eclipse will be every one.

Fig. 2 – An illustration appeared on *The Graphic* of London on August 22, 1914, showing Europe immersed in the two shadows of eclipse and war (Credit: from the collection of Michael Zeiler, www.eclipse-maps.com. See also Dickinson 2014).

⁴ For more details see (Kennefick 2019), Chapter 4.

4.1. The 1919 eclipse expedition to Príncipe and Sobral

With World War I drawing to an end, the two main characters (besides Einstein) of our story enter the scene: Frank Watson Dyson, Astronomer Royal (director of the Greenwich Observatory) and the already mentioned Arthur Stanley Eddington, then professor at Cambridge and director of the Observatory of the same University. Dyson and Eddington are the two most important British astronomers of the times: Dyson is an ‘old style’ astronomer, with a great observational experience, while Eddington is the pioneer of the new astrophysics: he will contribute to lay the foundations of this discipline. He is an expert in the general theory of relativity and a great admirer of Einstein. Dyson and Eddington realize that the total eclipse of May 29, 1919, is a unique opportunity (Eddington 1919). Totality will be very long (more than five minutes) and a lot of bright stars belonging to the Hyades cluster will appear around the eclipsed Sun in the Taurus constellation. No situation as favorable as this will occur in decades. At variance with the 1914 eclipse, however, a journey to remote locations is unavoidable: the only landfalls of the totality path are in South America and in Africa.

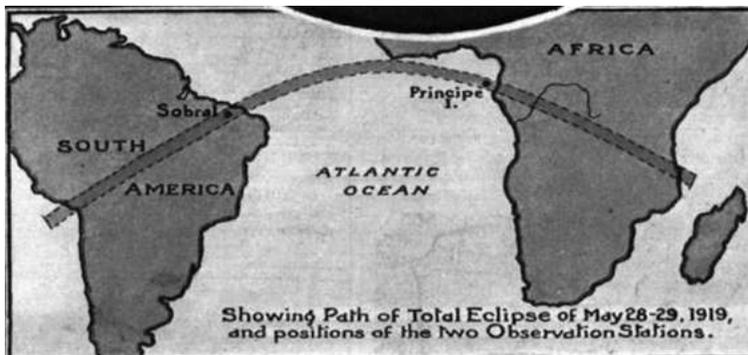


Fig. 3 – Map of the path of the May 29, 1919 solar eclipse, highlighting the two destinations of the 1919 expedition (Credit: adapted by the author from an illustration appeared on the *Illustrated London News*, November 22, 1919, and found in the collection of Michael Zeiler, www.eclipse-maps.com).

Dyson and Eddington decide to organize two coordinated expeditions: the Greenwich Observatory expedition, led by Dyson (who would however remain in England, and will later coordinate the analysis of the Sobral data) and composed of Andrew Crommelin and Charles Davidson will travel to Sobral, in northern Brazil; the Cambridge Observatory expedition, including Eddington himself and the technician Edwin Cottingham, will reach the island of Príncipe, in the Gulf of Guinea, some 250 km off the coast of Gabon in equatorial Africa. Both destinations speak Portuguese: Brazil had been a colony of the Kingdom of Portugal from 1500 and until 1822; Príncipe was still a colony of Portugal in 1919. The Republic of São Tomé and Príncipe, having gained independency

from Portugal in 1975, is nowadays the smallest Portuguese-speaking country in the world. After loading telescopes and other tools, the two expeditions depart on March 8, 1919 from Liverpool onboard the RMS *Anselm*. The first stop is in Madeira, where the two expeditions separate: Davidson and Crommelin continue towards Belém in Brazil, while Eddington and Cottingham stay in Madeira for nearly a month, waiting for a ship to Príncipe. In a letter⁵ to his family, Eddington states that it was «a wonderful holiday». On April 9 the *Portugal* ship departs for Príncipe, where Eddington and Cottingham arrive two weeks later.

Meanwhile Crommelin and Davidson have reached Sobral, where they have received a warm welcome by the Brazilian scientists. Weather is well-promising, climate is dry. The observing station is set up: two refracting telescopes are laid horizontal and fixed, and light is fed to their objective lenses by two coelostats, i.e., two flat moving mirrors able to follow the apparent motion of objects in the sky thanks to a clockwork mechanism.

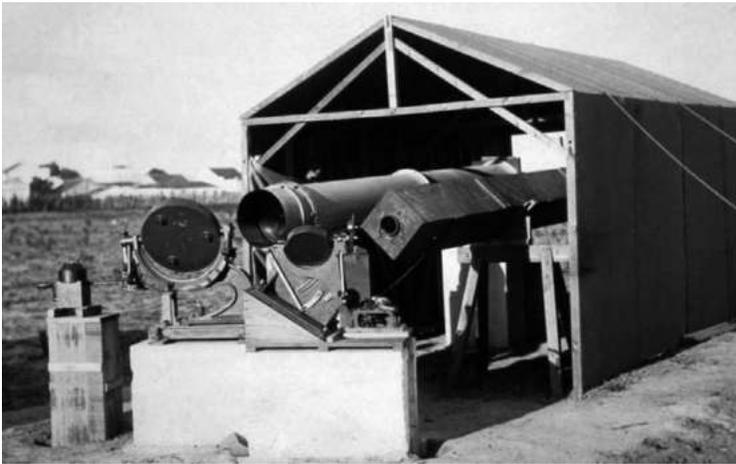


Fig. 4 - The observing station of Davidson and Crommelin in Sobral. The large telescope on the left is the 25 cm, while the smaller one is the 10 cm. The two coelostats are visible in front of the telescopes, outside the hut (Credit: photo by Charles Davidson, courtesy of Graham Dolan, The Royal Observatory, Greenwich, UK).

The largest telescope has a 25 cm objective lens, while the smaller one is equipped with a 10 cm lens. The 25 cm telescope is the main instrument and is expected to yield the best results but will suffer serious problems, due to deformations of the large coelostat mirror: data obtained with this telescope will be discarded in the end. The smaller telescope, originally meant as a backup, will be the one delivering the best results of both expeditions, as we shall discuss below.

⁵ Excerpts of Eddington's letters from Madeira can be found in (Kenefick 2019), Chapter 9.

Arrived in Príncipe, Eddington learns from the locals that good weather at the end of May is very unlikely, and that clouds tend to gather close to the mountains, so that he looks for a place far from the mountainous terrain and chooses a cocoa plantation in the northern part of the island, Roça Sundry. Today there is a commemorative plaque and a hotel that can be reserved online, but no pictures of the Eddington observing station have remained. On eclipse day, May 29, it rains nearly until the beginnings of the eclipse, then intermittent clouds are present during all the phenomenon, disturbing the observation. Eddington goes nonetheless through the planned observation, exposing many photographic plates, but only two of them will turn out to be of sufficient quality to be used for the measurement of star positions. Sobral plates, thanks to far better atmospheric conditions, are of a much greater quality.



Fig. 5 – Image of the Sun during the total solar eclipse of May 29, 1919, from a photographic plate taken with the 10 cm telescope in Sobral and processed with modern techniques (Credit: ESO/Landessternwarte Heidelberg-Königstuhl/F. W. Dyson, A. S. Eddington, and C. Davidson).

For a first-hand account of the preparation of the expedition, of the journey, of the eclipse day measurements and of the data reduction see the scientific paper describing the results (Dyson et al. 1920).

4.2. Data analysis and results

Acquiring good photographic plates showing star images⁶ close to the Sun is just the starting point. In order to measure the shift in star positions due to

⁶ More precisely, the light distribution resulting from the combined effect of the diffraction due to the optical system and of the blurring due the atmosphere on the star image formed on the focal plane of the telescope.

gravitational deflection, photographs of the same star field taken with the same instrument when the Sun is not there but the conditions are as much as possible the same as during the eclipse are needed⁷. To acquire such comparison star field images, Davidson and Crommelin stay in Sobral after the eclipse until the end of July, to wait until the Taurus constellation appears at the end of the night nearly as high in the sky as during the eclipse of May 29. Eddington had instead acquired the comparison photographs before, from Oxford, with the same telescope he would then use in Príncipe.

With both teams back in England, the data analysis begins and is, as expected, long and difficult. The gravitational light deflection effect, if present, is small: the arrow in figure 6 shows the shift of the center of a star image on a Sobral plate. Looking at this picture the measurement of such a small shift seems impossible, but it must be stressed that the “blob” representing the star image on the plate is not of uniform intensity, and with a careful measurement of the variation of the intensity it is possible to pinpoint the position of the center of the star up to a fraction of an arcsecond. The most important parameter to estimate, together with the star positions, is just the uncertainty of the measure, the crucial parameter to assess whether experimental data are or not consistent with the theoretical predictions. In 1919 Einstein had corrected his prediction of the light bending using the full theory of general relativity so that three different outcomes are considered as possible according to different theoretical approaches: no gravitational deflection at all, the ‘Newtonian’ deflection of 0.875 arcseconds, and the Einstein prediction of 1.75 arcseconds of deflection (all these values refer to a star located exactly at the solar limb: for more distant stars the effect falls off proportionally to the distance from the center of the Sun). A relative accuracy of no more than some tens of percent is needed to discriminate between the alternatives. This would be ‘easy’ for a measurement performed at an observatory, but this is not an observatory measure at all. As already stated by Eddington before departing to Príncipe,

This in itself calls for no extravagant precautions of accuracy; but the main difficulties arise from the awkward conditions of eclipse observations (Eddington 1919).

Data from the two expeditions are analyzed separately: Dyson is in charge of the analysis of the Sobral plates, while Eddington supervises the reduction of the data acquired by himself in Príncipe. Only at the end of the analysis the results from the two data reduction processes will be put together to obtain the final result. This is best practice in physics experiments: for instance, a similar procedure has been used in the discovery of the Higgs boson at CERN in 2012,

⁷ This was especially true in 1919 when the positions of stars in the sky were not known *a priori* with a sufficient accuracy. Today such comparison photographs would not be strictly necessary, although they still may be used in the data analysis of a similar experiment, if available (see the discussion of the TAROT experiment below).



Fig. 6 – Enlargement of the negative image of one of the stars on a photographic plate taken with the 10 cm telescope in Sobral. The star is roughly at 2.3 solar radii from the center of the Sun, and the arrow indicates the amount of displacement of the center of the star according to Einstein’s prediction for the gravitational light bending, that is, 0.75 arc seconds (Credit: courtesy of Robin Catchpole, The Royal Observatory, Greenwich, UK).

where the data from two separate experiments (ATLAS and CMS) have been separately analyzed and put together only at the end (ATLAS collaboration 2012; CMS collaboration 2012). During the analysis of the Sobral data, it turns out that the plates taken with the 25 cm telescope are not reliable. The problem is probably due to the fact that the large coelostat mirror suffered deformations as a consequence of the temperature variation between the partial and the total phases of the eclipse. Images were deemed nearly unusable by the observers after development of the plates⁸. Luckily enough, the 10 cm telescope, meant as a backup, performed nearly flawlessly. A thorough description of the data

⁸ The scientific paper describing the expedition and the results (Dyson *et al.* 1920) quotes the following note by Davidson and Crommelin, taken on the night of May 30 soon after developing the plates: «It was found that there had been a serious change of focus, so that, while the stars were shown, the definition was spoilt. This change of focus can only be attributed to the unequal expansion of the mirror through the sun’s heat. [...] It seems doubtful whether much can be got from these plates».

analysis is given in (Dyson et al. 1920), where it is reported that the measured deflection obtained by the 10 cm telescope plates in Sobral is 1.98 arc seconds, with an estimated uncertainty of ± 0.12 arc seconds, while the Príncipe observations yield a deflection of 1.61 arc seconds, with an estimated uncertainty of ± 0.30 arc seconds⁹; the two independent results are thus perfectly consistent. The Sobral measurements made with the 25 cm telescope yield a deflection of 0.93 arc seconds, but with a much larger uncertainty that is difficult to estimate, being mostly due to systematic effects as the defocusing mentioned above. In the end, Dyson decides that the results from the 25 cm telescope have to be kept separate and not combined with the others, considering only the results coming from plates made with the 10 cm backup telescope as trustworthy results of the Sobral expedition¹⁰. All the results, including the ‘bad’ ones, clearly rule out the absence of deflection, while the two most reliable ones also rule out the ‘Newtonian’ deflection, definitely pointing at the correctness of Einstein’s prediction. The paper concludes:

Thus the results of the expeditions to Sobral and Principe can leave little doubt that a deflection of light takes place in the neighbourhood of the sun and that it is of the amount demanded by Einstein’s generalised theory of relativity, as attributable to the sun’s gravitational field. But the observation is of such interest that it will probably be considered desirable to repeat it at future eclipses. The unusually favourable conditions of the 1919 eclipse will not recur, and it will be necessary to photograph fainter stars, and these will probably be at a greater distance from the sun (Dyson et al. 1920).

4.3. Einstein, general relativity, and light bending in the media

The results of the 1919 eclipse expedition to Sobral and Príncipe were presented by Eddington at a meeting of the Royal Society in London on November 6, 1919. The rest is known: the titles of *The Times* and *The New York Times* we mentioned at the beginning appeared, and Einstein became famous all over the world. In the following years Einstein and his theory of relativity were often featured in the news, but also in movies. A particularly relevant, although not widely known, example is a documentary movie written by Garrett P. Serviss and produced in 1923 by the studios ran by Max and Dave Fleischer (who was also the director), the authors of famous cartoon characters as Popeye and especially Betty Boop. Such a movie, entitled *Einstein theory of relativity*, was essentially a remake of the previous (and unfortunately lost) German movie *Die Grundlage der Einsteinschen Relativitäts-Theorie* directed in 1922 by the Ger-

⁹ The weighted average of the two results yields a deflection at the solar limb of 1.91 ± 0.11 arc seconds, that agrees with Einstein’s prediction to within 1.5σ . The relative uncertainty of the measurement is of 6%.

¹⁰ See (Kennefick 2019), Chapter 12.

man scientist-director Hanns Walter Kornblum, who will also direct in 1925 the masterpiece *Wunder der Schöpfung* (*Wonders of creation*), a summary of the astronomical knowledge of the 1920's. The Serviss-Fleischer 1923 movie contains an excellent illustration for a general audience of the phenomenon of light bending and of its observation during an eclipse that is still effective today, despite its vintage appearance.

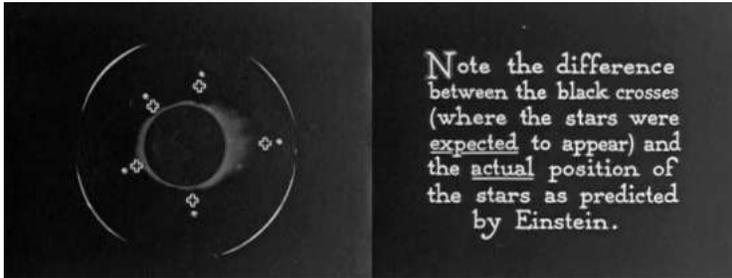


Fig. 7 – Stills from the documentary movie *The Einstein theory of relativity* (G. P. Serviss, D. Fleischer, M. Fleischer 1923) illustrating the shift in the positions of stars close to the Sun during an eclipse due to gravitational light bending (Credit: adapted by the author from the footage of the movie, that can be found for instance at <https://vimeo.com/9832926>).

4.4. After the 1919 expedition: from 1922 until today

As predicted by Eddington, there have been various attempts at repeating the measurement of light bending made during the 1919 eclipse. The first one was an American expedition to observe the September 21, 1922 eclipse in Australia (Campbell 1923), led by the Lick Observatory director W.W. Campbell. The final results were in excellent agreement with Einstein's prediction, the quoted result for the deflection at the solar limb being 1.75 ± 0.09 arc seconds (Campbell and Trumpler 1928). However, results were not published until six years after the eclipse, because the data analysis turned out to be very difficult and the result, despite the much better equipment (that did no longer include the coelostats that had created so many problems before) and the fact that nearly a hundred stars' positions were measured, was essentially as precise as the Dyson-Eddington 1919 one, the relative uncertainty being of 5% while that of the 1919 measurement was of 6%. But better precision proved very hard to be obtained even in the attempts to come in the following years. Erwin Freundlich had his own opportunity during the 1929 eclipse: he employed a novel calibration technique that allegedly should have solved the difficulties related to the change of scale between eclipse and comparison fields, one of the main source of uncertainty in the 1919 and 1922 measurements. Freundlich claimed to have measured a deflection larger than 2 arc seconds: this figure, however, was later corrected after a careful re-analysis of his data made by R.J. Trumpler and converged to the Einstein value of 1.75 arc

seconds, with an accuracy of the same order of the previous ones. Other attempts followed¹¹, among which those by the Soviet astronomer Aleksandr Mikhailov (who observed the 1936 and 1941 eclipses in the former Soviet Union and later the 1952 eclipse in Brazil) and by the Yerkes Observatory astronomer George van Biesbroeck (who observed the 1947 and 1952 eclipses; in the latter he met Mikhailov); both independently tried another way to overcome the calibration difficulties but did not succeed in improving the precision of the results. The last big expedition to attempt an ‘Eddington experiment’, as the measurement of light deflection at a solar eclipse had been nicknamed, was the American expedition organized by Princeton University and the University of Texas to observe the June 30, 1973 eclipse at the Chinguetti Oasis in Mauritania. Despite the very big effort, several things went wrong and the final result was in agreement with Einstein, but with a relative uncertainty even worse than the previous ones, around 10% (Brune et al. 1976; Jones 1976). After more than fifty years, the 5% bound on attainable precision still resisted. After 1973, for nearly another fifty years nobody tried to repeat an Eddington experiment, at least using visible light. Indeed, any electromagnetic radiation, and not only visible light, is affected by the gravitational bending effect. It was then realized that measuring the deflection of radio waves by the Sun, instead of radiation at visible wavelength, was much more promising in terms of accuracy, because radio waves emitted by celestial bodies can be detected during the day as well as during the night, so that there is no longer any need to wait for a rare event like a total solar eclipse, that in addition requires traveling to remote locations where no established observatories are typically present¹²: moreover, one could use the then-recently-discovered quasars as sources of radio waves, since they are pointlike like a star (although we now know that their radiation comes from the active nuclei of faraway galaxies). With this technique gravitational deflection of radio waves was soon measured with accuracies around 1% (Fomalont and Sramek 1977), and modern refinements have improved this figure by more than three orders of magnitude; comparable accuracies in the optical band have then been reached with space-based observations, especially with the Hipparcos astrometric satellite, and the new European GAIA astrometric satellite promises to improve the accuracies by two further orders of magnitude (Will 2015). Needless to say, all results are in perfect agreement with Einstein’s theory: this is one of the rare cases in science where a theoretical prediction has resisted the improving of the precision of measurements by many orders of magnitude.

Today it is apparent (as it already was at the end of the 1970s) that solar eclipses are no longer needed to test Einstein’s general relativity. This notwithstanding, the question of whether one could perform an Eddington experiment during a total eclipse and significantly improve the precision overcoming the ‘5% wall’ remained open and resurfaced in recent years, given that new technologies li-

¹¹ See e.g. (Kennefick 2019), Chapter 14.

¹² But see note 13 below.

ke the introduction of CCD detectors had completely changed the scenario of astronomical observations with respect to 1973, when photographic plates were still in use. The challenge was taken by Donald G. Bruns, a retired American physicist who carefully planned and rehearsed for two years an Eddington experiment to be carried out during the total solar eclipse of August 21, 2017, known as the ‘great American eclipse’ since the path of totality swept the continental US coast-to-coast from Oregon to South Carolina. Bruns performed the experiment in Wyoming on his own, using only off-the-shelf high-end portable amateur equipment: a big change with respect to the 1973 expedition which set up a temporary astronomical observatory in the Sahara and was composed of many scientists with different specializations. Bruns’ experiment was highly successful, demonstrating that with careful planning a single person can now obtain better results than a big expedition, making use of the available technology. The deflection at the solar limb measured by Bruns was 1.7512 ± 0.0595 arc seconds (Bruns 2018), in perfect agreement with Einstein’s prediction and with a relative precision of 3.4%, the best to date for an Eddington experiment, nearly a factor of two better than the pioneering 1919 measurement and well below the 5% threshold. It must be noted that Bruns could exploit a far superior technology with respect to Eddington and his coworkers in 1919, but the conditions of the 2017 eclipse were definitely worse in terms of duration of the totality (only two minutes) and number of bright stars close to the Sun: had he had comparable conditions he would probably have attained an even better accuracy. Thanks to the availability of very precise star positions in nowadays catalogues, Bruns could avoid using comparison star fields and introduced some smart techniques for data acquisition and calibration that might be very useful to repeat the experiment in the future with similar equipment: although, as already discussed, no new scientific knowledge is expected to be gained from performing an Eddington experiment at future solar eclipses, such experiments might have a high educational value and could be attempted, for instance, by groups of physics and astronomy students.

Exactly one hundred years after the historical 1919 eclipse, another solar eclipse occurred on July 2, 2019, and was a really unique opportunity, because the European Southern Observatory (ESO) facilities at La Silla, in northern Chile, were in the path of totality.

It is very rare that a total solar eclipse can be observed from a professional observatory¹³, let alone one hosting some of the most advanced instruments of the world and with exceptionally good observing conditions as La Silla. The

¹³ However, it occurred more often than one would expect. For instance, totality swept over professional telescopes in 1991 at the Mauna Kea observatory in Hawai’i and in 1961 at the Observatoire de Haute-Provence in France and at two observatories in Italy (the Loiano observatory halfway between Bologna and Florence and the Arcetri Observatory in Florence, the latter being very close to the centerline of the totality path). Although the telescopes on Mauna Kea were used for scientific observations in 1991, no Eddington experiments were performed at the observatories in the paths of totality of the 1991 and 1961 eclipses, to the best of our knowledge.



Fig. 8 – Wide-angle view from the ESO-La Silla observatory towards the eclipsed Sun and the Pacific Ocean during the total phase of the July 2, 2019 solar eclipse. Several telescope domes are visible on the right: the largest one is that of the New Technology Telescope that was pointed at the solar corona to perform spectroscopic observations (Credit: L. Casetti).

opportunity was not missed: ESO organized a highly successful public viewing event at La Silla, and various scientific observations were performed using telescopes of the Observatory. Among the latter, the TAROT telescope was selected to attempt an Eddington experiment: for the first time, star positions close to the Sun were measured during a total eclipse with a professional telescope in a permanent location. A movie on the 2019 TAROT experiment is available online (Doyen 2019). At variance with Bruns, the TAROT team decided to go for a data reduction workflow which uses comparison star fields acquired six months after the eclipse, in January 2020, when the stars were exactly at the same height in the sky as during the eclipse; the COVID-19 pandemic has then slowed down all the process, so that the data analysis is not complete yet (Klotz 2020). We still have to wait to see the final results and to know whether the data taken one hundred years after the historic 1919 eclipse will turn out to be the most precise in a century.

5. Concluding remarks

If the Sun can act as a gravitational lens, deflecting light rays coming from distant stars, larger masses can act as even more powerful gravitational lenses. Indeed, a galaxy or a cluster of galaxies can deflect the light coming from more distant galaxies, creating multiple images of the same galaxy and even distorting their images

into single or multiple arches¹⁴. Moreover, focusing the images as an optical lens, would do, they allow us to study faint and distant galaxies that would otherwise be impossible to see; conversely, from the shape of the distorted image, it is possible to estimate the mass distribution of the object acting as a lens (Bartelmann 2010). Gravitational lenses have become a fundamental tool in modern astrophysics and can be considered – together with discovering the smoking gun proving Einstein right – the most important heritage of the 1919 eclipse expedition.

Any story of the 1919 expedition to Príncipe and Sobral would be incomplete without mentioning the century-long debate on the alleged unreliability of the 1919 measurements due to a bias of Eddington in favor of Einstein: in short, during the years rumors spread about the fact that Eddington would have pushed the results of his and the Greenwich's group towards agreement with Einstein's prediction, by underestimating uncertainties of the Príncipe and Sobral 10 cm telescope observations and forcing his coworkers to discard the results obtained with the Sobral 25 cm telescope which seemed to point more towards the 'Newtonian' value of the deflection. Eddington would have been dishonest, and the true first reliable confirmation of Einstein's prediction would have been that coming from the 1922 expedition to Australia led by Campbell, whose results were published only in 1928 (Campbell and Trumpler 1928). The reason for Eddington's bias would have been twofold: his admiration of Einstein and of his theory, and the fact that he shared Einstein's pacifist ideas, so that he thought a confirmation by British scientists of a theory put forward by a German scientist soon after the war would help the peace cause. Such rumors survived until today and even eminent scientists like the late Stephen Hawking supported them (Hawking 1988). In the opinion of the author, Kennefick's discussion of the subject (Kennefick 2009, 2012, 2019) completely clarifies the issue, very convincingly arguing that the alleged Eddington's bias is nothing but a myth. In the following we just highlight some points that, in the author's opinion, convincingly suggest that there was no bias in Eddington's conclusions drawn from the 1919 data, referring the interested reader to Kennefick's papers (Kennefick 2009, 2012) and book (Kennefick 2019) for a deeper discussion. One of the arguments issued by those who believe the 1919 results were not reliable is that Campbell and Trumpler's 1928 results obtained by reducing the 1922 data are intrinsically more trustworthy because Campbell did not believe Einstein's prediction and cannot be suspected of a bias towards Einstein, at variance with Eddington. But many scientific experiments have been planned and performed just to confirm theoretical predictions: think of the already mentioned search for the Higgs boson at the LHC or of the detection of gravitational waves with the LIGO and Virgo interferometers (LIGO and Virgo collaborations 2016), just to mention two recent Nobel-prize-worthy results. If all the results obtained by scientists who devoted years of work – if not an entire career – to designing, planning, and performing an experiment should be considered unreliable just because the scientists belie-

¹⁴ A perfect alignment between a pointlike source, a spherical mass and the observer would yield a circular image of the source.

ved their experiment would be successful, we could even stop doing science right now. Then, as we already mentioned, the decision of discarding the data obtained with the 25 cm telescope in Sobral (one of the ‘proofs’ of Eddington’s dishonesty for some supporters of the ‘conspiracy’) was not made by Eddington, who played no role in analyzing the Sobral data that belonged to the Greenwich team, but by Dyson, who was not a strong Einstein supporter. Simply put, Dyson had very good reasons as an expert observer to reject data coming from an instrument that had a poor performance and were found in disagreement with those obtained at the same time and in the same place with an instrument which performed nearly flawlessly. A ‘mild’ version of the myth tells that Eddington was not dishonest, but simply lucky: according to this story the real precision of the 1919 measurements was far worse than quoted, but the result just luckily fell close to Einstein’s prediction and a not-so-careful analysis of the uncertainties allowed Eddington to state that the measurements confirmed Einstein’s theory, while he should have declared that no conclusive result had been obtained because the uncertainties were too big. However, also this argument was shown to be wrong. In 1979 the photographic plates taken in Sobral in 1919 were re-analyzed at the Royal Greenwich Observatory using more precise instruments than those available in 1919, finding that not only the uncertainty on the 10 cm telescope plates measurements was slightly smaller than that estimated in 1919, but also that the then-discarded measurements obtained with the 25 cm telescope were perfectly consistent with the others and with Einstein’s prediction, although with a larger uncertainty, and much less consistent with the ‘Newtonian’ deflection, although the latter would not be totally ruled out on a statistical basis by the 25 cm plates alone. The 1979 results for the light deflection at the solar limb were 1.90 ± 0.11 arc seconds for the 10 cm telescope (to be compared with the result of 1.98 ± 0.18 arc seconds found after the 1919 analysis) and 1.55 ± 0.34 arc seconds for the 25 cm telescope (Harvey 1979; Kennefick 2009).

One may wonder why this myth proved so resistant along a century and is still alive. A possibility, especially concerning the ‘mild’ version, is again suggested by Kennefick in his book (Kennefick 2019). One would naively expect that by repeating an experiment many times its accuracy should considerably increase and not stay essentially the same or even get worse as it happened in the case of the Mauritanian eclipse expedition, whence the belief that if in 1973 only a 10% accuracy was obtained, then the real accuracy of the 1919 results should have been much worse than the claimed 6%. However, there are two reasons why the accuracy of an experiment usually improves over the years: first, a significant technology advance may intervene, and second, hands-on knowledge accumulates with trial and error. The Mauritanian eclipse team was using essentially the same kind of technology used by the 1919 expedition both for data acquisition and for data reduction (the latter being witnessed by the fact that the 1979 re-analysis of the 1919 data yielded essentially the same results as the 1919 data reduction), so that the sought-after accuracy improvement could come only from the planned measurement of many more star positions than any previous expedition. Unfortunately, at the end 150 positions were measured, a number similar to that of the 1922 expedition and much smaller than the 1500 planned; moreover, many of

them were not sufficiently close to the Sun to significantly contribute to the final result. On the other hand, it is very difficult to accumulate hands-on knowledge at eclipse measurements of gravitational light bending, because the location, the environmental conditions, and the equipment itself are always different, so that each attempt is more or less as performing an experiment for the first time.

A final lesson to be learned from this story concerns the importance of redundancy and backups in designing and performing an experiment, because something can go wrong even in the most carefully planned experiments. Had the Greenwich astronomers not performed measurements also with the smaller telescope in Sobral, the whole expedition would have been a near-failure, because only on the basis of the measurements made in Sobral with the 25 cm telescope and in Príncipe by Eddington no really convincingly conclusive discrimination between the Einstein's and the 'Newtonian' predictions for the gravitational light deflection would have been possible. The instrument originally meant as a backup was the key to success.

Acknowledgments

I wish to explicitly mention Daniel Kennefick's excellent book *No shadow of a doubt* (Kennefick 2019), a masterful account of the story of the 1919 eclipse expedition; I strongly recommend Kennefick's book to anyone who wants to know more about many of the subjects discussed in this paper. Moreover, I thank Giulio Peruzzi for drawing my attention to Will's paper on the Cavendish calculation (Will 1988). Finally, I warmly thank Alain Klotz for sharing with me information on preliminary results of the 2019 TAROT measurements.

Riferimenti bibliografici

- ATLAS collaboration. 2012. "Observation of a new particle in the search for the Standard Model Higgs boson with the ATLAS detector at the LHC". *Physics Letters B* 716: 1.
- Bartelmann, M. 2010. "Gravitational lenses." *Classical and Quantum Gravity* 27: 233001.
- Brune, R.A., et al. (The Mauritanian Eclipse Team). 1976. "Gravitational deflection of light: Solar eclipse of 30 June 1973 I. Description of procedures and final results." *The Astronomical Journal* 81: 452.
- Bruns, D.G. 2018. "Gravitational starlight deflection measurements during the 21 August 2017 total solar eclipse." *Classical and Quantum Gravity* 35: 075009.
- Campbell, W.W. 1923. "The Total Eclipse of the Sun, September 21, 1922." *Publications of the Astronomical Society of the Pacific* 35: 11.
- Campbell, W.W., and R. J. Trumpler. 1928. "Observations made with a pair of five-foot cameras on the light-deflections in the Sun's gravitational field at the total eclipse of September 21, 1922." *Lick Observatory bulletin* 397: 130.
- CMS collaboration. 2012. "Observation of a new boson at a mass of 125 GeV with the CMS experiment at the LHC." *Physics Letters B* 716: 30.
- Coles, P. 2001. "Einstein, Eddington and the 1919 Eclipse", in "Historical Development of Modern Cosmology." *ASP Conference Proceedings* 252: 21.
- Comer, R.P., and J.P. Lathrop. 1978. "Principle of equivalence and the deflection of light by the sun." *American Journal of Physics* 46: 801.

- Doyen, G. 2019. "Dans l'ombre de Einstein." YouTube video <<https://youtu.be/q9D6iyUYNDE>> (12/20).
- Dickinson, D. 2014. "Remembering the 'World War I Eclipse.'" *Universe Today* August 20, 214 <<https://www.universetoday.com/113882/remembering-the-world-war-i-eclipse/>> (12/20).
- Dyson, F.W., A.S. Eddington, and C. Davidson. "A determination of the deflection of light by the Sun's gravitational field, from observations made at the total eclipse of May 29, 1919." *Philosophical Transactions of the Royal Society A* 220: 291 (1920).
- Eddington, A.S. 1919. "The total eclipse of 1919 May 29 and the influence of gravitation on light." *The Observatory* 42: 119.
- Ehlers, J., and W. Rindler. 1997. "Local and global light bending in Einstein's and other gravitational theories." *General Relativity and Gravitation* 29: 519.
- Einstein, A. 1907. "Über das Relativitätsprinzip und die aus demselben gezogenen Folgerungen." *Jahrbuch der Radioaktivität und Elektronik* 4: 411.
- Einstein, A. 1911. "Über den Einfluß der Schwerkraft auf die Ausbreitung des Lichtes." *Annalen der Physik* 35: 898.
- Einstein, A. 1916. "Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie." *Annalen der Physik* 49: 769.
- Einstein, A. 2002. "Fundamentals and methods of the theory of relativity, presented in its development." *Collected papers of Albert Einstein*, vol 7: 113 (English translation supplement). Princeton: Princeton University Press.
- Einstein, A., and M. Grossmann. 1913. "Entwurf einer verallgemeinerten Relativitätstheorie und einer Theorie der Gravitation." *Zeitschrift für Mathematik und Physik* 62: 225.
- Einstein, A., and M. Grossmann. 1914. "Kovarianzeigenschaften der Feldgleichungen der auf die verallgemeinerte Relativitätstheorie gegründeten Gravitationstheorie." *Zeitschrift für Mathematik und Physik* 63: 215.
- Fomalont, E.B., and R.A. Sramek. 1977. "The deflection of radio waves by the Sun." *Comments on Astrophysics* 7: 19.
- Harvey, G.M. 1979. "Gravitational deflection of light: a re-examination of the observations of the solar eclipse of 1919." *The Observatory* 99: 195.
- Hawking, S. 1988. *A brief history of time*. London: Bantam Press.
- Jones, B.F. 1976. "Gravitational deflection of light: Solar eclipse of 30 June 1973 II. Plate reductions." *The Astronomical Journal* 81: 455.
- Kennefick, D. 2009. "Testing relativity from the 1919 eclipse—a question of bias." *Physics Today* 62: 37.
- Kennefick, D. 2012. "Not Only Because of Theory: Dyson, Eddington, and the Competing Myths of the 1919 Eclipse Expedition." In *Einstein and the Changing Worldviews of Physics*, eds. C. Lehner, J. Renn, and M. Schemmel, Einstein Studies, vol. 12, Boston: Birkhäuser.
- Kennefick, D. 2019. *No shadow of a doubt*. Princeton: Princeton University Press.
- Klotz, A. 2020. private communication.
- LIGO and Virgo collaborations. 2016. "Observation of Gravitational Waves from a Binary Black Hole Merger." *Physical Review Letters* 116: 061102.
- von Soldner, J. 1801. *Berliner Astronomisches Jahrbuch*. 161 (1801-1804), reprinted in von Soldner, J. (Lenard, P.). 1921. "Über die Ablenkung eines Lichtstrahls von seiner geradlinigen Bewegung durch die Attraktion eines Weltkörpers, an welchem er nahe vorbeigeht; von J. Soldner 1801." *Annalen der Physik* 65: 593.
- Will, C.M. 2015. "The 1919 measurement of the deflection of light." *Classical and Quantum Gravity* 32: 124001.

Dai primi trattati portoghesi di astronomia alla «Nube di Magellano» di Haroldo de Campos

Michela Graziani

Premessa

Se al 1523 risale la stesura originale del *Viaggio* di Magellano (andata perduta), di cui abbiamo una copia manoscritta presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (Ms. Ambr. L.103 Sup.), la quale poi venne stampata per la prima volta nel 1800 da Carlo Amoretti con il titolo *Primo viaggio intorno al globo terracqueo*, nel 1536, a Venezia, esce il testo a stampa del *Viaggio* per conto del Ramusio. Ma l'anno dopo, nel 1537, viene dato alle stampe, presso il tipografo Galharde a Lisbona, il *Tratado da sphaera com a theorica do sol e da lua* di Pedro Nunes (1502-1578).

Nell'Europa del XVI secolo, le edizioni del 1536 e del 1537 suggellano emblematicamente un binomio umanistico e scientifico che ha contraddistinto i viaggi di scoperta portoghesi del Cinquecento. In realtà gli studi astronomici, come illustrato da Francisco Contente Domingues, vennero già avviati in epoca umanistica dall'infante Enrico, il quale nel 1419 creò la prima accademia nautica a Sagres (Algarve) con l'obiettivo di preparare scientificamente i navigatori, anche attraverso l'ausilio di cosmografi portoghesi come Duarte Pacheco Pereira (cfr. Domingues *apud* Nascimento 2002, 95-100) e stranieri, tra cui l'astrologo ebreo Abraham Zacuto che giunse alla corte del re portoghese Giovanni II nel 1492. Le tavole astronomiche riunite nell'*Almanach Perpetuum* di Zacuto (1496) ebbero molta importanza in epoca umanistica poiché vennero utilizzate,

Michela Graziani, University of Florence, Italy, michela.graziani@unifi.it, 0000-0003-3268-3240

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Michela Graziani, *Dai primi trattati portoghesi di astronomia alla «Nube di Magellano» di Haroldo De Campos*, pp. 441-458, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.35, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta Garcia (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

insieme all'astrolabio e al quadrante, nei viaggi di scoperta portoghesi, in quanto le tavole solari in esse contenute servirono al perfezionamento della navigazione basata sull'osservazione del sole (oltre che sulle abituali osservazioni notturne) e *lato sensu* al miglioramento dell'arte nautica di epoca umanistica. Per tali osservazioni solari, i navigatori utilizzarono le tabelle riunite negli *Almanachques Portugueses de Madrid* (cfr. Albuquerque 1961) e nell'*Almanach Perpetuum* (BNP inc-187). Al riguardo, Luís de Albuquerque fornisce delle delucidazioni molto importanti sul concetto di navigazione astronomica dell'epoca e sull'importanza dell'*Almanach* di Zacuto, utilizzato anche per la traversata marittima di Vasco da Gama verso le Indie Orientali:

Só é hábito considerar como astronómica a náutica que se tenha baseado em observações praticadas com o fim de obter uma coordenada horizontal do Sol ou de alguma estrela, o que habilitava o piloto a escolher com menos incerteza o rumo conveniente para prosseguir a viagem, depois de ter uma ideia mais aproximada da posição do seu navio. Nestas circunstâncias pode-se dizer que a navegação astronómica só apareceu no século XV, ou que, pelo menos, só nesse século entrou na evolução que progressivamente conduziu à moderna arte de navegar (Albuquerque 1975, 4).

Até a contribuição de Pedro Nunes para os problemas de marinharia, todas as tábuas náuticas portuguesas foram calculadas sobre os elementos fornecidos pelo *Almanach Perpetuum* (Albuquerque 1975, 166).

A existência de tais tábuas [de 1497] era de relacionar com a viagem de Vasco da Gama, onde aliás se sabia sido feitas observações solares (Albuquerque 1975, 192).

1. Pedro Nunes e gli studi astronomici teorici

Ma è nel Cinquecento, con Pedro Nunes e la progressiva sostituzione del quadrante e dell'astrolabio con nuovi strumenti nautici: la balestriglia e l'anello graduato ideato da Nunes (cfr. Albuquerque 1994, 67, vol. I), che assistiamo al momento più significativo della prima fase della storia dell'astronomia portoghese. Cosmografo regio di Giovanni III (1502-1578), professore di matematica e astronomia presso le università di Coimbra e Lisbona, Pedro Nunes viene ritenuto ancora oggi, «uma das personalidades científicas mais interessantes de meados do século XVI» (Leitão *apud* Nascimento 2002, 58), «o mais importante matemático da história portuguesa» (Leitão 2002, 15), nonché autore di una serie di trattati che spaziano dalla cosmografia, all'algebra, alla geometria, all'astronomia, alla matematica. Perfettamente inserito nel contesto umanistico e scientifico rinascimentale europeo, Pedro Nunes studiò attentamente le teorie copernicane, seppure senza poter mai manifestare pubblicamente o esplicitamente una qualsivoglia accondiscendenza, e i lavori del matematico regio, cartografo e astrologo francese, Orontius Finnaeus/Oronce Finé (1494-1555) – al quale tra l'altro è dedicato il cratere lunare Orontius (cfr. Garofalo 2013, 126).

La figura e gli studi di Nunes sono stati celebrati in ambito portoghese e europeo, sia nell'epoca a lui contemporanea che nei secoli successivi. Nel Porto-

gallo coevo è stato ricordato da Damião de Góis nella *Chronica do Rei D. Manuel I* (1558) come «Português de naçam que foi hum dos doctos homens de seu tempo» (Góis 1909, 85), dove nel Cinquecento *português de nação* voleva dire *cristão-novo*, ebreo convertito al cristianesimo, e questo porterebbe a riflettere sulla possibile origine ebraica di Pedro Nunes, ad oggi non confermata. Nel Settecento, l'abate D. Saverio Lampillas (Francisco Javier Lampillas) elogia nel suo *Saggio storico apologetico* (1779) la figura e gli studi dell'astronomo portoghese,

nè la gran fama d'Oronzio Fineo Regio Matematico in Parigi sbigottì il valoroso Portoghese Pietro Nungnez, in maniera ch'egli non ardisse di manifestare gli errori di quel famoso Matematico, com'èsegui colla sua opera *De erratis Orontii Finaei Regii Mathematicarum*, stampato in Coimbra nel 1546. Le molte dottissime opere del Nungnez fecero stimare uguale ai più celebri Matematici di qualunque nazione (Lampillas 1779, 269, 270).

Sempre nel Settecento, José Agostinho de Macedo lo ricorda, insieme a Magellano, nel suo poema *Newton* (edito postumo nel 1813), «e que dissera [Magalhães] se encontrara um Nunes? / Astros, astros do Céu, prendeu-vos este, / e o subtil instrumento ao nauta entrega / ao nauta Português, senhor dos mares. / Sem ele o Cook o Globo ah! Não cortara! [...]» (Macedo 1813, 44).

Nell'Ottocento italiano, il nome di Nunes viene ricordato e elogiato da Biaçio Soria nel suo trattato *La cosmografia istorica astronomica e fisica* (1822), dove afferma che «più di tutti cotesti astronomi [francesi e spagnoli, Oronzio Fineo, Alfonso di Cordova e Giovanni de Royas] giovò all'astronomia l'infedesso osservatore portoghese Pietro Nonio ovvero Nunnez nel linguaggio nazionale» (Soria 1822, 55), delle cui opere però il Soria distingue tra quelle che «son da rammentarsi primieramente, [ovvero] il *Rerum astronomicarum problemata communia*, con cui l'autore procurò d'istruire i viaggiatori portoghesi esponendo loro i metodi insegnati da Tolomeo» (Soria 1822, 56) e quelle prive di lode, tra cui il trattato *De Crepusculis* (1542). Mentre, continua il Soria, «le altre opere astronomiche di Nonio han per oggetto principale la navigazione e cercò con esse di assecondare le vedute di Enrico, figlio del sovrano Emmanuele» (Soria 1822).

Quindi, basandoci sulle affermazioni lusinghiere di Soria e Lampillas, è opportuno chiederci quali siano stati i motivi di tale risonanza europea di Pedro Nunes. Propenso all'apprendimento di 'nuove' scienze, come ricordato nel Settecento dal bibliofilo portoghese Diogo Barbosa Machado,

Ambicioso de novas sciencias aprendeo as disciplinas Mathematicas em que sahio consumado professor, sendo o primeiro Mestre que dictou Mathematica em a Universidade de Coimbra, de que se lhe passou provisão da Cadeira a 16 de Outubro de 1544. Mereceo as estimaçoens das primeiras Pessoas de ambas as Jerarchias pela gravidade da pessoa, madureza de talento, e vastidão de Litteratura (Machado 1752, 605),

Pedro Nunes, grazie anche al suo ruolo di cosmografo, ebbe occasione di conoscere da vicino gli studi dei navigatori portoghesi, anche se con delle contraddizioni illustrate da vari studiosi in materia: «o enorme prestigio palaciano do cosmografo

[contrapõe-se à] sua escassa intervenção efectiva nas viagens» (Tarrío *apud* Nascimento 2002, 75-6); «os homens do mar não foram certamente os interlocutores directos de Pedro Nunes, mas certamente também não lhe foi indiferente a arte que outros desenvolviam» (Leitão *apud* Nascimento 2002, 21); «a interacção de Pedro Nunes com os meios ligados à náutica foi um facto concreto, mas teve um aspecto peculiar. Nunes discutiu problemas de náuticas com homens excepcionais; em ambos os casos falamos de membros da nobreza que Pedro Nunes conheceu na corte, e que excerceram o comando dos navios, mas sem responsabilidade directa na navegação» (Domingues *apud* Nascimento 2002, 102).

Tuttavia, le conoscenze nautiche portoghesi del Cinquecento consentirono a Nunes di sviluppare, a partire dai testi algebrici di Euclide, dalla *Geografia* e dall'*Almagesto* tolemaici, alla *Cosmographia* di Pietro Apiano, alla *Naturalis Historiae* di Plinio, al *De Sphera* del matematico inglese Giovanni Sacrobosco (John of Hollywood), nuove riflessioni scientifiche e di introdurre nei suoi trattati elementi innovatori teorici che gli permisero la risonanza europea di cui sopra e la stima di molti astronomi europei. Nello specifico, le opere di Nunes servirono a fissare le basi matematiche nell'arte della navigazione e «serviram de referências a matemáticos e astrónomos europeus de renome: por exemplo, o astrónomo dinamarquês Brahe, no livro que reúne a sua correspondência científica, fez várias referências a Nunes e ao seu trabalho» (Fiolhais, e Martins 2010, 8). Nella dedica al principe D. Luís, facente parte dell'apparato paratestuale del *Tratado da Sphera com a theorica do Sol e da Lua* (1537), Pedro Nunes elogia lo studio scientifico poiché improntato sulla ricerca della verità e della conoscenza sulla base di prove pratiche,

Sciencia não é outra coisa senão um conhecimento abituado no entendimento: o qual se adquiriu per demonstração [...]. Sciencia não tem lingoagem que per qualquer que seja se pode dar a entender. A sciencia não trata das coisas que são somente imaginarias, falsas ou impossiveis, mas das certas e verdadeiras: as quais todas tem nome em qualquer lingoagem por muito barbara que seja. [...] O tratado da sphaera e theorica do sol e da lua com o primeiro livro da *Geographia* de Ptolomeu são aqueles princípios que deve ter qualquer pessoa que em *Cosmographia* deseja saber alguma coisa» (Nunes 1537, f. 5v.).

Soprattutto le questioni matematiche affrontate nel *De Sphera* stanno al centro della produzione scientifica di Nunes, poiché come affermato da Henrique Leitão, «estas técnicas [matemáticas] são centrais no estudo da navegação teórica e da astronomia, tendo sido possivelmente as questões matemáticas em que Nunes trabalhou com maior profundidade» (Leitão *apud* Nascimento 2002, 39). E il *Trattato* di Nunes è la traduzione portoghese del *De Sphera* medievale di Sacrobosco¹ – testo di base per gli studi astronomici portoghesi e europei del

¹ Dello *Sphera Mundi* di Sacrobosco è conservata, presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, una copia manoscritta del XIV secolo dal titolo *Tractato de la spera* (Ms. Ricc. 2425 cc 35v-36r.). Nel Cinquecento abbiamo varie traduzioni o rifacimenti del *De Sphera* di Sacrobosco, tra cui *Della Sfera del Mondo* di Piccolomini (1540), *Dialogo sopra la sfera del mondo* di Niccolò di Nale (1579) e *La Sfera del Mondo* di Francesco Giuntini (1582). Ma forse me-

Cinquecento (cfr. Leitão 2004, 25) – accompagnata dalla traduzione portoghese del primo libro della *Geografia* tolemaica, dalla *Teorica del sole e della luna* di Purbachio, tradotta in portoghese da Nunes², e da due trattati di Nunes sull'arte della navigazione: *Tratado que o doutor Pero Nunez fez sobre certas dúvidas da navegação* (Nunes 1537, f. 54v.) e *Tratado que o doutor Pero Nunez, cosmographo del Rey nosso Senhor fez em defesa da carta de marear com o regimento da altura* (Nunes 1537, f. 62v.), nei quali fornisce per la prima volta il concetto di linea lossodromica delle navi. I due trattati hanno senz'altro contribuito al perfezionamento teorico dell'arte di navigare dell'epoca, non agli aspetti pratici, come evidenziato da Francisco Contente Domingues «[...] um tal juízo não põe em causa a valia da contribuição teórica de Pedro Nunes para a arte de navegar, mas apenas o peso da sua intervenção no aperfeiçoamento da respectiva prática» (Domingues *apud* Nascimento 2002, 106).

Il *Trattato* di Nunes, in quanto traduzione del *De Sphera* di Sacrobosco, ripropone la struttura canonica dei vari trattati della sfera che sono circolati in Europa a partire dal Medioevo, ossia: una spiegazione generica della composizione della sfera celeste; la spiegazione dei singoli cerchi della sfera; informazioni sulle eclissi solari e lunari. Questo perché, come ci ricorda Albuquerque, «durante o período final da Idade Média foi designado genericamente por 'Tratado da Esfera' todo e qualquer texto que contivesse noções rudimentares de cosmografia» (Albuquerque 1994, 1045, vol. II).

Ma il merito internazionale di Nunes (Petrus Nonius), al contrario di quanto affermato precedentemente da Soria, è attribuito all'idea del nonio (dispositivo per la misurazione delle frazioni di misura che prenderà il suo nome e verrà utilizzato da Brahe), la cui costruzione viene illustrata proprio nella seconda parte – propositio III – del *De Crepusculis* (1542), «construatur enim Astrola-

rita ricordare maggiormente *La Sfera* del 1571, tradotta da Piervincenzo Dante de Rinaldi e stampata a Firenze dal Giunti, in quanto rivista dal frate Egnazio Danti che all'epoca fu il cosmografo del Granduca di Toscana. Tra le versioni portoghesi cinquecentesche del *De Sphera* segnaliamo quella del 1516, stampata a Lisbona dal tipografo Galharde, tradotta da Hermão de Campos (1509-1518) e comprensiva di una lettera, tradotta in portoghese dal frate Álvaro da Torre, che Geronimo Münzer aveva inviato al re portoghese Giovanni II (BNP bpe-res-404).

² Si tratta della traduzione portoghese del compendio latino *Theoricae Novae Planetarium... Authore Georgio Purbachio Germano... Nuper summa diligentia Orontii Finaei Delphinatis emendate*, di Georg von Peurbach (Purbachio in italiano, Jorge Purbaquio in portoghese), astronomo e umanista austriaco del XV secolo. Il compendio, centrato sulle correzioni da apportare all'*Almagesto*, è stato visionato da Oronce Finé e stampato per la prima volta nel 1525. Nel frontespizio non compare il luogo di stampa, ma sappiamo che è conservato presso la Biblioteca Municipale di Lione (Bibliothèque Municipal de Lyon, Rés. 367492). (Cfr. Peurbach 1525). Vista la risonanza europea della figura di Purbachio e dei suoi studi astronomici, nel Seicento spagnolo l'astronomo austriaco è stato ricordato da Lope de Vega nella commedia *Il Principe perfetto* (1623), «Jorge Purbaquio» (Atto I, v. 211), quando i personaggi Lope de Sosa e il re portoghese Giovanni II (il principe perfetto) discutono di questioni scientifiche, tra cui le nuove teorie astronomiche che all'epoca del re portoghese accompagnavano i viaggi di scoperta lusitani (cfr. Vega 1623).

bium quam exacte fieri possit: dioptramq; habeat hoc est regulam quae super centro voluitur, quam rectissimam ad hanc tabellae ut fieri solet erectae sint: quarum meatus maiores non sint quam ut per ea lucidiora fixa sydera distincte videri possint» (Nunes 1571, 20). Il nonio si ritrova anche nel quadrante di James Kynuyndel del 1595, il cui esemplare, proveniente dalla collezione medica di strumenti scientifici tramite il duca di Northumberland, Robert Dudley (1573-1649), è custodito presso il Museo della storia della scienza di Firenze – Museo Galileo (Inv. 242, 3362).

Tornando al *De Crepusculis*, questo comprende anche lo studio della durata dei crepuscoli in ogni angolo della Terra e in ogni giorno dell'anno, attraverso esempi matematici e geometrici, come esplicitato da Nunes nell'incipit della parte prima,

[...] quanquam vero huiusmodi tempora supputationibus arithmetice, iuxta geometricas demonstrationes arcuum e angulorum sphaericorum, commode colligi possent: nihilominus astronomi quia facile hoc modo propositum assequi possunt, in tympanis astrolabij pro varia polimundi sublimitate, ipsa tempora perequirunt. Atqui supposito primo illo fundamento, quod sub horizonte depressus gradibus decem e octo, scilicet ante exortum illustrare incipiat superum hemisphaerium, matutino crepusculo, sed post occasu versperinum crepusculum finiat, modus quo utuntur ad mensuradas crepusculorum intercapedines, certissim est (Nunes 1571, 2).

Inoltre, include la versione a stampa del *Liber de crepusculis* del matematico e astronomo arabo medievale Alhazen (Abū 'Alī al-Ḥasan ibn al-Haytham 965-1039), tradotto in latino da Gherardo da Cremona, come ricordato nel frontespizio del *De Crepusculis*. L'importanza degli studi di Nunes viene confermata anche dall'astronomo tedesco Christoph Clavius (1538-1612), nel suo commentario al *De Sphaera* di Sacrobosco, nel quale afferma: «demonstratur autem elegantissime a Petro Nonio Lusitano in quadam appendice huius sphaere, in qua ostendit, maius incrementum suscipere dies, si tribus v.g. gradibus ad polum accedatur, quam decrementum, si totidem gradibus ad Aequatorem accedatur» (Clavius 1570, 485-6).

Il merito del *De Crepusculis* di Nunes viene supportato, nel Settecento, anche dallo scienziato inglese Benjamin Robins: «the method of graduation used in these instruments was the invention of Petrus Nonius. For his method of division, which he explains at large in his very curious treatise *De Crepusculis* printed at Lisbon in 1542, is widely different» (Robins 1761, 265).

Ma se il *De Crepusculis* consacrò la fama di Nunes, il *Tratado da Sphaera* creò un caso di *authorship* cinquecentesco e una 'interferenza' luso-castigliana sotto il regno di Giovanni III, segnato tra l'altro da vari intrighi di palazzo, poiché nel 1535 (quindi due anni prima del *Trattato* di Nunes) il cosmografo portoghese Francisco Faleiro, fratello di Rui Faleiro (a sua volta cosmografo di Magellano che lo accompagnò da Lisbona a Siviglia), stampò in castigliano, proprio a Siviglia, un trattato dal titolo *Tratado del Esphera y del Arte del Marear* ripreso dal *De Sphaera* medievale di Sacrobosco e ampliato con annotazioni nautiche, utili

all'equipaggio di Magellano che salpò nel 1519. Ma Francisco Faleiro sembra essere stato anche inventore di uno strumento, l'ottante, utile per i calcoli longitudinali attraverso l'osservazione del sole, proprio come Nunes si dedicò allo studio del nonio. Quindi, il dibattito creatosi successivamente nelle accademie portoghesi, riguardò la questione dell'autorialità del *Trattato*. Ad oggi, sia Faleiro che Nunes compaiono come autori dei rispettivi trattati; il primo in castigliano *Tratado del Esphera y del Arte del Marear con el regimiento de las alturas com algunas reglas nueuamente escritas muy necessarias* (la cui edizione del 1535 è custodita presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera: BSB Rar. 431, mentre nella Biblioteca Nazionale di Lisbona si trovano due versioni facsimilate, una del 1915, l'altra del 1980); il secondo in portoghese *Tratado da sphera com a Theorica do Sol e da Lua. E ho primeiro liuro da Geographia de Claudio Ptolomeo Alexa[n]drino. Tirados nouamente de Latim em lingoagem pello Doutor Pero Nunez Cosmographo del Rey do[m] Ião ho terceyro deste nome nosso Senhor. E acrece[n]tados de muitas annotações e figuras per que mays facilmente se podem entender. Item dous tratados q[u]e o mesmo Doutor fez sobre a carta de marear. Em os quaes se declarão todas as principaes duuidas da nauegação. Co[m] as tauoas do mouimento do sol: e sua declinação. E o Regime[n]to da altura assi ao meyo dia: como nos outros tempos* (la cui edizione cinquecentesca si trova nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, F. 5750).

Non dimentichiamoci che tra il XVI e il XVII secolo altri cosmografi e artigiani portoghesi hanno arricchito gli studi nautici dell'epoca e accompagnato quelli di Nunes, tra cui il cartografo e cosmografo regio Lopo Homem, autore di un *Planisferio* risalente al 1544; l'artigiano Francisco de Goes, autore dell'*Astrolabio nautico* del 1608; il cosmografo regio Bartolomeu Velho, autore di quattro *Carte nautiche* del 1561 riguardanti, rispettivamente, il Pacifico, il Nuovo Mondo, l'Europa e l'Africa, l'Asia, di cui la carta dell'Asia raffigura il viaggio intrapreso da Vasco da Gama nel 1498, mentre quella del Nuovo Mondo ritrae lo 'stretto' scoperto da Magellano nel 1520. Le opere di questi cosmografi sono custodite presso il Museo Galileo di Firenze (*Planisferio*, Inv. 946; *Astrolabio nautico*, Inv. 1119; *Carte nautiche*, Dep. ABA, Firenze), mentre nella Biblioteca Nazionale di Firenze è conservato l'unico manoscritto (ad oggi rinvenuto) di Pedro Nunes. Il manoscritto, accompagnato da disegni e a volte da annotazioni al margine, non è datato, ma dal frontespizio sappiamo che è una 'offerta' di Serrão Pimentel al granduca di Toscana, Cosimo III dei Medici. Riflettendo solo su questi dati, appare evidente che si tratti di un manoscritto dal contenuto cinquecentesco perché scritto da Nunes (vissuto in pieno Cinquecento), ma rilegato e donato nel Seicento, presumibilmente prima del 1670, al granduca fiorentino. L'ipotesi che il manoscritto sia stato offerto prima del 1670 sarebbe legato al dettaglio che Luís Serrão Pimentel, rinomato ingegnere e cosmografo regio secentesco, ha conosciuto Cosimo III dei Medici durante il viaggio del granduca fiorentino in Spagna e Portogallo, avvenuto tra il 1668 e il 1669. Quindi, vista la figura di spicco nel panorama scientifico secentesco portoghese di Pimentel, non è assurdo pensare che in quell'occasione abbia voluto omaggiare il granduca con il manoscritto di Nunes, a meno che Pimentel non si sia recato a Firenze dopo

il 1669, ma su questo ad oggi non abbiamo prove. L'aspetto curioso del manoscritto, dedicato al principe portoghese D. Luís, «Pedro Nunes ao Serenissimo príncipe o infante D. Luís» (Nunes [s.d.], f. 1v. Ms., BNCf Codice Palatino 825), riguarda la critica feroce di Nunes al trattato nautico di un vago *bacharel*; uno dei tanti uomini illustri che nel Cinquecento 'rubarono' le idee o le parole di Nunes, appropriandosene in modo indebito. E Nunes, stanco delle falsità riportate sul suo conto o sui suoi studi, pensò bene di difendere se stesso evidenziando la scientificità delle sue teorie, inclusa la cosmografia, attaccando la falsità dei calcoli riportati nel trattato sull'arte della navigazione attorno al globo del *bacharel*, e ricordando nella parte finale del manoscritto, di come sia stato lui (e non altri) ad aver trasmesso gli insegnamenti scientifici ai principi D. Luís, D. Henrique e D. Duarte. Riportiamo, al riguardo, un estratto del manoscritto in lingua portoghese attualizzata:

Escrevo com desgosto porque eu primeiramente nestas partes tratei a cosmografia por modos científicos. [...] Ensinei aos excelentísimos príncipes o infante D. Luís, D. Henrique, D. Duarte. Com as outras pessoas não fui difícil nem tão fácil que a ciência por mim fosse diminuída. Mas agora vendo que se lamentão novamente homens que vão onde os não chamão, lendo o que lhes não pedem, falão em tempos que per ventura os não quererirão ouvir, prometem em todo lugar mais do que se pode pedir. Dizem mal de meus tratados aproveitando-se deles e usando muitas vezes de minhas próprias palavras (Nunes [s.d.], f. 24v.).

2. Osservazioni astronomiche lusofone in epoca moderna

Tuttavia, se nel *Trattato* di Nunes emergono principalmente studi di teoria astronomica e di teoria della navigazione, questioni più 'propriamente' astronomiche riguardanti ad esempio l'osservazione del cielo e delle nebulose di Magellano, le troviamo non nei trattati di Nunes, quanto nel *Mundus Novus* del Vespucci, il primo europeo ad aver riportato l'esistenza delle Nubi, menzionandole in modo generico, nel terzo viaggio, come *canopi*, «si vede dalla parte sinistra un Canopo risplendente di notevole bellezza. Succedono tre altre lucenti stelle [...] e nel mezzo di loro si vede un altro Canopo risplendente. [...] Dopo queste seguita un gran Canopo ma fosco. Le quai tutte si veggono nella Via latte» (Vespucci *apud* Ramusio 1978, 678).

Nel *Viaggio* descritto da Pigafetta, Magellano assegnò alle due Nubi il loro nome attuale, «si veggono molte stelle congregate insieme che sono come due *nebulæ* [nebulose] un poco separate l'una dall'altra e un poco oscure nel mezzo» (Pigafetta *apud* Ramusio 1979, 884). Oltre alle Nubi, compaiono altri riferimenti scientifici: i fuochi di Sant'Elmo avvistati sotto la linea equinoziale dell'Africa, «apparvero alcune fiamme ardentissime che dicon essere santa Elena e S. Nicolò, le quali parevan che fossero sopra l'arbore d'una delle navi, con tanta chiarezza che tolse la vista a ciascuno di noi per un quarto d'ora» (Pigafetta *apud* Ramusio 1979, 872), e la costellazione della Gru, «quando furono al mezzo del golfo, videro una croce di cinque stelle chiarissime diritto per ponente e sono

ugualmente lontane l'una dall'altra» (Pigafetta *apud* Ramusio 1979, 84). Nel 1800, Amoretti aggiunge l'avvistamento di una eclissi solare,

È certo che mentre la squadra di Magaglianes era in questo fiume agli 11 d'ottobre accadde una eclissi di Sole, di cui fanno menzione gli scrittori portoghesi e spagnuoli che parlano della navigazione di Magaglianes e che trovasi registrato nelle tavole astronomiche. Ma non è vero che l'eclisse avvenne ai 17 d'aprile come scrive Castanheda. È strano che dell'eclisse avvenuto nell'ottobre non faccia parola il Pigafetta (Amoretti 1800, 35, nota b).

E il riferimento di Amoretti a Fernão Lopes Castanheda, ci porta a indicare quanto riportato dal portoghese nella sua *História do descobrimento e conquista da Índia* edita in otto volumi tra il 1552 e il 1561, nella quale riporta anche l'impresa di Magellano e l'eclissi in questione: «estando ele naquele porto no mesmo anno a dezasete d'abril que fora ho eclipse do sol vira e notara pelo eclipse que ali tomou, que ho meridiano daquele porto distava do de Sevilha donde partirão, sessenta e hum graos de norte a sul» (Castanheda 1883, 13, cap. VII).

Ma anche il fiorentino Andrea Corsali, nel viaggio del 1516 da Lisbona alle Indie Orientali, superato il capo di Buona Speranza vide le nubi di Magellano definite come due 'nugolette': «vedemmo un mirabil ordine di stelle che nella parte del cielo opposta alla nostra tramontana infinite vanno girando. In che luogo sia il polo antartico, per l'altura de' gradi, pigliammo il giorno col sole e ricontrammo la notte con l'astrolabio, ed evidentemente lo manifestano *due nugolette* di ragionevol grandezza» (Corsali *apud* Ramusio 1979, 21).

Nel 1566, il gesuita nonché matematico Francisco Rodrigues registrò l'osservazione di una eclissi lunare avvenuta a Goa il 28 ottobre di tale anno e durata «tre ore e mezzo», come indicato nel titolo di una sua lettera, *Juizo sobre o eclipse da Lua, que se vio em Goa a 28. de Outubro de 1566. O qual durou tres horas e meya* – Ms., di cui abbiamo menzione da Barbosa Machado (Machado 1747, 241), ma il cui manoscritto sembra essere perduto.

Altri avvistamenti portoghesi di comete e di eclissi sono riportati in trattati secenteschi, come nel caso del *Trattato delle comete nell'anno 1618 (Tratado dos cometas que apareceram em Novembro passado de 1618*, BNP, F. 1430) del medico e astrologo ebreo portoghese, nonché discepolo di Galilei, Manuel Bocarro Francês (1588 Lisbona-1662 Firenze), stampato nel 1619 e alquanto importante all'epoca perché, come indicato da Miguel Ángel Granada, «this paper focuses on the relation between Bocarro's observation of the 1618 comets and the building up of a new cometary and cosmological theory. It also analyses the reception of Bocarro's cosmological views in seventeenth-century Portugal» (Granada 2012, 196).

Al 1633 risale la traduzione portoghese del *Trattato delle teoriche delle stelle (Tractado das theoricas das estrellas fixas e errantes*, Ms. BNP Cod. 4323) di Ignace Stafford (1599-1642), padre gesuita e matematico inglese particolarmente interessato alle questioni astronomiche e agli strumenti astronomici e matematici. Questi tra il 1630 e il 1636, trovandosi già a Lisbona, insegnò presso la celebre 'Aula da Esfera' del Collegio di Santo Antão, quale centro irradiante delle novità

scientifiche europee nel Portogallo del Seicento, che trae il nome dal *De Sphaera* di Sacrobosco, quale testo base delle lezioni impartite presso la 'Aula da Esfera' (cfr. Albuquerque 1994, 102, vol. I).

I padri gesuiti sono stati anche i principali intermediari della penetrazione in Portogallo, in tempi molto rapidi, delle invenzioni e degli studi galileiani. Al riguardo, al 1656 risale il *Trattato della Sfera* – chiamato anche *Cosmografia* – di Galilei, stampato postumo a Roma presso Tinassi, a cura di Buonardo Savi (pseudonimo di Urbano d'Aviso), rivolto al cardinale Giovanni Carlo de' Medici. E il titolo del trattato è un indizio di come nell'Europa del Seicento fosse ancora in voga scrivere trattati della sfera – per il motivo ricordato precedentemente con il *Tratado* di Nunes –, illustrato altresì da Antonio Favaro nell'edizione del *Trattato* del 1891, «dopo la morte di Galileo e sotto il suo nome fu dato alle stampe in Roma nell'anno 165- un trattato della Sfera da frate Urbano Daviso che si celò sotto l'anagramma di Buonardo Savi. [All'epoca circolavano] trattati anonimi di Sfera dei quali v'ha dovizia nelle biblioteche» (Favaro 1891, 205).

Di sicuro Galilei ha curato la prefazione dell'opera profetico-messianica di Bocarro Francès, *Luz pequena lunar e estelifera da monarchia lusitana*, stampata a Roma nel 1626 (BNCF), nella quale elogia le doti scientifiche di Rosales (Jacob Rosales nome ebraico con cui si faceva chiamare Manuel Bocarro), «hoc viri admirandi e supra modum doctissimi Mannueliu Bocarri Frances, qui etiam Rosales nomine gaudet iudicium Astrologicum, vaticinio simile, ad nostras peruenit manu [...]» (Galilei 1626, Lectori amico).

Tra Seicento e Settecento, l'interesse astronomico portoghese si diffonde anche nei territori d'Oltremare, in Cina e in Brasile, dietro l'egida del re Giovanni V particolarmente attento alle novità scientifiche che hanno contraddistinto il Secolo dei Lumi e partecipe alle riunioni accademiche portoghesi nelle quali si discuteva delle nuove ricerche scientifiche lusitane e europee dell'epoca (cfr. Carvalho 1985, 38). Al 1670 risale una lettera scritta a Costantinopoli dal padre gesuita Manuel Dias (1574-1659) rivolta al gesuita Jorge da Costa, nella quale riporta l'avvistamento di una cometa il giorno 23 novembre del 1670, alle ore 19.00, ma tale cometa era così luminosa da sembrare mezzogiorno. L'episodio fu così particolare che il sultano turco invitò matematici e astrologici per avere maggiori informazioni. Riportiamo di seguito un estratto del manoscritto, attualizzato nella scrittura: «aos 23 de Novembro de 1670 nesta Cidade de Constantinopla, às 7 horas da noite apareceu o Cometa acima, que vai debuzado, com tão grande resplendor que parecia o meio dia. [...] O Grão Senhor mandou logo ajuntar muitos Astrólogos para eles inquirir o que denotava este estupendo Cometa» (Dias 1670, f. 1). La lettera è preceduta da un disegno raffigurante la rosa dei venti, insieme ad una spada e a delle lettere ricordate da Dias nella lettera stessa: «a Espada e Letras conforme dizem os matemáticos [...]» (Dias 1670, f. 1).

Ma sappiamo che il gesuita Dias scrisse un'altra lettera, questa volta indirizzata a Manuel Severim de Faria, il 18 novembre del 1618 da Macao per informare sia dello svolgimento delle missioni in Cina, quanto dell'avvistamento di una cometa il 12 novembre dello stesso anno (*Carta do padre Manuel Dias a Manuel Severim de Faria, sobre os trabalhos na missão da China*, de Macau, 18 de

Novembro de 1618, Ms, BNP MSS 29, n. 22). E questo avvistamento è di particolare importanza perché rientra tra gli studi astronomici in Cina ad opera dei padri gesuiti occidentali che contribuirono all'arricchimento delle conoscenze astronomiche degli imperatori cinesi, particolarmente attenti alle questioni scientifiche, grazie soprattutto a Matteo Ricci e al suo lavoro di intermediazione culturale che era stato svolto già nel Cinquecento. Al riguardo, Manuel Dias è autore di un testo intitolato *Tianwen lüe* (Epitome of Questions on the Heavens) edito nel 1615 in Cina e studiato in modo approfondito da Henrique Leitão, il quale ricorda che *Tianwen lüe*³

is a summary of European cosmographical and astronomical knowledge. It is a text in the tradition of commentaries on Sacrobosco's Sphere but with several important novelties. It is structured as a series of questions and answers, the questions being formulated by a Chinese and the answers given by an European. Also worth noting is the fact that it presents examples and data specifically adapted or calculated for China. But, above all, it is remarkable because it presents for the first time in Chinese a description of Galileo's telescopic observations (Leitão 2008, 99).

Al 1709 risale il *Tratado da Astronomia* del padre gesuita Ignácio Vieira, «homem de largos conhecimentos nesta sciencia» (1814, 211), secondo la Academia Real das Ciências di Lisbona, nel 1814. Si tratta di un trattato diviso in tre parti: astronomia elementare, astronomia pratica e astronomia teorica, la cui copia manoscritta, proveniente dal Collegio di Santo Antão, si trova nella Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod-2111).

Altre due copie manoscritte (custodite sempre presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona) riguardano l'avvistamento di eclissi lunari osservate tra il 1789 e il 1791 a São Paulo, dall'astronomo e geografo portoghese Bento Sanches de Orta inviato in Brasile nel 1781 come membro della commissione scientifica impegnata a risolvere la delicata questione della presenza portoghese e spagnola nella colonia di Sacramento (in prossimità della foce del fiume Uruguai), che venne risolta nel 1750 con la firma da entrambe le parti di un nuovo trattato. Durante questo periodo, Orta avvista delle eclissi lunari che vengono descritte nel manoscritto *Eclipses da lua, visíveis em S. Paulo, anunciados e explicados por Bento Sanches de Orta* (BNP Ms. F. 1631).

L'altro avvistamento riguarda le eclissi osservate dal geografo e astronomo regio a Rio de Janeiro, Francisco de Oliveira Barbosa, nonché corrispondente dell'Accademia Reale delle Scienze di Lisbona, il quale nella lettera manoscritta, *Carta do astrónomo Francisco de Oliveira Barbosa, predizendo o eclipse do Sol, visível em S. Paulo em 28 de Novembro de 1788* (BNP Ms. F. 1631), ritrae gli av-

³ Si parla del *Tianwenlüe* anche nel saggio di Francisco Roque de Oliveira, *The roots of the China Mission during Matteo Ricci's time: Science, Diplomacy and local Networks*, «Archivum Historicorum Societatis Iesu», vol. LXXX, fasc. 159, 2011/1; e in *Tianxue chuhan, Raccolta di testi sugli studi dei Cieli*, a cura di Giulio Aleni e Li Zhizao, Fuzhou 1626, Fondazione Civiltà Bresciana – Centro Giulio Aleni.

vistamenti delle eclissi avvenute nel 1782 insieme alla previsione dell'eclissi solare del 1788.

I motivi d'interesse riguardanti l'osservazione delle eclissi lunari vengono forniti e illustrati da Rómulo de Carvalho, «o interesse não se reduziria nesta época, ao posto de apreciar um fenómeno celeste. Procurava-se determinar, com a maior exactidão possível, os momentos em que o eclipse se iniciava e terminava, o que exigia aptidão e desembaraço na utilização dos instrumentos de medição do tempo» (Carvalho 1985, 49). Quindi, l'attenzione rivolta alle singole fasi di osservazione delle eclissi, insieme all'utilizzo meticoloso degli strumenti astronomici nel Settecento, danno vita ai primi veri e propri studi astronomici portoghesi grazie anche alla creazione del primo osservatorio astronomico nel 1772 a Coimbra, ad opera di José Monteiro da Rocha (1734-1819) con il beneplacito del re Giovanni V (cfr. Carvalho 1985, 83), e all'allontanamento dal concetto di cosmografia adottato nei secoli precedenti, che racchiudeva un approccio scientifico di matrice medievale (cfr. Albuquerque 1994, 306, vol. I).

3. Trasfigurazioni nautiche e astronomiche in letteratura

Nel primo Novecento portoghese, le imprese dei navigatori che hanno suggellato le scoperte marittime del Cinquecento vengono rielaborate in chiave poetica da Fernando Pessoa, il quale nella sua unica raccolta, *Mensagem*, pubblicata in vita nel 1934, rivisita la figura e l'impresa di Magellano, quale «anima audace / [che] ancora comanda l'armata, / un polso senza corpo [che] impugna il timone / che guida le navi alla fine dello spazio: / che pur assente ha saputo circondare / la terra intera nel suo abbraccio» (Pessoa *apud* Collo 2003, 81). In uno scenario mitologico tenebroso dominato dai Titani che danzano, scuotendo la terra, «un fuoco riluce nella valle. / Una danza scuote la terra intera. / E ombre deformi e scomposte / vanno in neri chiarori della valle» (Pessoa *apud* Collo 2003, 81), Pessoa rievoca la morte di Magellano. Come i Titani furono cacciati dall'Olimpo e relegati nel Tartaro per aver osato sfidare Urano e Zeus, così Magellano ha osato sfidare Oceano per voler circumnavigare il mondo intero, «l'immagine materna» (Pessoa *apud* Collo 2003, 81), e per questo è stato punito con la morte. Ciò nonostante, la sua anima ha continuato a guidare la flotta fino alla meta prestabilita e in tal senso Pessoa è arrivato a trasfigurare la figura e il viaggio di Magellano in un'impresa atemporale che rimarrà scolpita nella memoria storica universale, e a ricordare la grandezza delle imprese audaci di fronte all'apparente piccolezza umana, esplicitata in un'altra poesia della medesima raccolta: «grande è l'impresa e piccolo è l'uomo. [...] / Divina è l'anima e l'opera è imperfetta» (Pessoa *apud* Collo 2003, 71).

Nel secondo Novecento brasiliano, il viaggio di Magellano e le doti nautiche dell'argonauta portoghese vengono esaltati, questa volta in uno scenario non mitologico ma storiografico, da Stefan Zweig, scrittore ebreo di origine austriaca naturalizzatosi brasiliano, nella biografia romanzata *Magellano*, scritta durante il viaggio di Zweig dall'Inghilterra al Brasile nel 1936 e edita nel 1937:

nulla dà miglior testimonianza dell'incomparabile maestria nautica di Magellano, del fatto che proprio egli, primo esploratore di quel pericoloso percorso, fu anche per anni e anni l'unico a cui sia riuscito superare lo stretto senza perdere una nave. Se si pensa all'imperfezione dei suoi velieri costretti a esplorare, senz'altro aiuto che le vele e un timone di legno, le cento arterie e vie secondarie, in un infaticabile andirivieni, per ritrovarsi poi di continuo in punti determinati, e che fecero questo nella stagione meno propizia e con equipaggi già stanchi, la sua vittoria ci appare davvero quel miracolo che generazioni di marinai hanno esaltato. Ma, come in tutte le cose, anche in arte nautica, la dote specifica di Magellano è la pazienza, inesauribile, unita con la prudenza e la previdenza (Zweig *apud* Mazzucchetti 2017, 180).

Oltre all'arte nautica cinquecentesca, Zweig risalta anche il ruolo che le scienze, l'astronomia *in primis*, hanno avuto nello svolgimento pratico, realistico, dell'audace impresa di Magellano; l'astrologia per risolvere delle situazioni particolari, 'apparentemente' inspiegabili,

Solo le stelle sconosciute, che fanno corteggio luminoso alla Croce del Sud, sono state testimoni del misterioso evento. Si comprende perché Magellano, il quale al pari di tutti i suoi contemporanei confidava nell'astrologia come scienza delle probabilità, mandò a chiamare l'astrologo e astronomo Andrés de San Martín, che ha sostituito Faleiro, come l'unico capace di leggere nel cielo, e gli ordini di preparare l'oroscopo e di spiegare con la sua arte quello che può essere accaduto alla *Sant'Antonio*. L'astrologia, eccezionalmente, non sbaglia: il bravo astrologo, ben rammentandosi il contegno risoluto di Estevão Gomes durante quel consiglio di guerra, preannuncia (e i fatti verranno poi a confermare l'ipotesi) che la nave ha disertato e che il suo capitano è stato fatto prigioniero (Zweig *apud* Mazzucchetti 2017, 187-8).

Ma sempre nel secondo Novecento brasiliano, nella vasta produzione poetica di Haroldo de Campos, poeta concretista affermatosi come tale a partire dagli anni '50 del secolo scorso, troviamo numerosi riferimenti e trasfigurazioni del mondo astronomico. Attraverso le transcreazioni e i titoli di esplicite raccolte poetiche, la materia astronomica viene rivisitata, rielaborata, assimilata metaforicamente per aiutare meglio il lettore a comprendere la sua concezione di poesia e di fare poesia, quale viaggio 'galattico', transculturale, tra culture e discipline diverse, che per formarsi ha bisogno della materia, della sostanza, ovvero della parola poetica. Carmen de Arruda Campos, organizzatrice della raccolta poetica *Entremilênios*, definisce così il lavoro di Haroldo de Campos, «a intensidade de sua produção assemelhava-se à de uma explosão cósmica» (Arruda Campos *apud* Campos 2009, 11). E all'interno di questa raccolta una poesia in particolare attira la nostra curiosità, *Adriana ascende à nuvem de magalhães* (Campos 2009, 17).

All'inizio degli anni '90 nella città uruguayana di Salto (luogo di nascita di Horácio Quiroga), Haroldo de Campos conversò insieme a Quiroga sulle due nubi di Magellano, la piccola e la grande, ricordando la scoperta scientifica del-

la Supernova (SN 1987 A – esplosa nella Grande Nube di Magellano) avvenuta negli anni '80. È lo stesso Campos a testimoniarlo nei seguenti versi:

no uruguai em salto (princípio
dos anos noventa) onde horácio quiroga
torcicolara sua anaconda
(o bar do hotel tinha esse nome)
conversamos sobre a
nébula melhor dizendo: a nebulosa
a nuvem estrelar de
magalhães – a pequena e a
grande nuvem (onde anos oitenta uma
brilhantíssima! – super –
nova vizinha da
constelação da
tarântula – exsurgira)
(Arruda Campos *apud* Campos 2009, 17).

Negli anni '90 la cineasta Adriana Contreras (1954-2000) produce un cortometraggio di ottanta minuti dal titolo *La nube de Magallanes* che verrà proiettato a Salto Orientale nel giugno del 1991 come omaggio a Haroldo de Campos. Il cortometraggio della Contreras, come ci indica Ida Vitale, ha una struttura «galáctica en el sentido de Haroldo de Campos» (Vitale 2001), ovvero contempla la nebulosa di Magellano, visibile solo nell'emisfero australe, da un'ottica cinematografica, abbinandola a una pleiade di riferimenti poetici e letterari rioplatensi. Il montaggio galattico voleva replicare la concezione di poesia visiva intrapresa da Haroldo de Campos. Dopo la morte della Contreras, avvenuta nel 2000, Haroldo le dedicò la poesia racchiusa nella raccolta *Entremilênios*, trasfigurando Adriana in un nuovo astro della galassia magellanica, la quale per questo motivo ascende verso la nube di Magellano, «decifrado o mistério nuvoso / de magalhães encantou-se / desanuviada / e é agora / um brilho novo / uma semprestrela nova / um fogo de santelmo / na caravela sideral / do nauta céu-vagante» (Vitale 2001, 19).

Ma la struttura 'galattica' è determinante in un'altra opera haroldiana intitolata, non a caso, *Galáxias*. Lo stesso Haroldo de Campos, in un'intervista rilasciata a Adriana Contreras nel 2009 a Montevideo, dichiara che «*Galáxias* es un texto del que se puede decir que el estilo, el método de organización del texto, es exactamente el método galáctico. Es casi una cosmovisión astronómica, conjunciones de estrellas-palabras, y disyunciones y agrupamientos de esas palabras según criterios fonosemánticos, criterios rítmicos y prosódicos. Todo eso está en mi texto» (Campos *apud* Block de Behar 2009, 336). Octavio Paz afferma, «tus textos son verdaderas galaxias: fosforescencias semánticas entre lo blanco del papel y lo negro» (Campos 2011, bandella).

In tal senso, se le due nubi di Magellano sono «glowing patches in the night sky [...] named after Ferdinand Magellan, the Portuguese explorer who in 1519 led an expedition to sail around the world», come spiegato dalla NASA (cfr. Red-

dy), ma anche «un laboratorio ideale per gli astronomi che studiano i processi che modellano le galassie», secondo un recente studio del telescopio VISTA dell'European Southern Observatory (Comunicato stampa dell'ESO 2019), metaforicamente non è sbagliato vedere in Haroldo de Campos un 'ponte galattico interdisciplinare', un «cosmonauta do significante», secondo João Alexandre Barbosa (cfr. Campos 1979, 11), la cui *curiositas* spazia dalle scoperte scientifiche a lui contemporanee ai riferimenti astronomici di epoche passate racchiusi in altre sue raccolte, tra cui *A maquina do mundo repensada*, definito dall'autore come «un poema cósmico ou cosmopoema» (Campos 2004, quarta di coperta).

Si tratta di un lungo poema scritto in terzine decasillabe rimate alla maniera dantesca, dove Campos dialoga virtualmente con autori del passato. Il titolo si rifà alla poesia del brasiliano Carlos Drummond de Andrade *A maquina do mundo* (edita nel 1951 nella raccolta poetica *Claro Enigma*), ma per il suo significato altamente simbolico, ci proietta indietro nel tempo: in epoca medievale alla 'macchina del mondo' di Sacrobosco illustrata nel *De Sphera* e tradotta da Nunes; nel Cinquecento alla 'macchina del mondo' di Camões raffigurata nei *Lusiadi*.

Nel *Trattato della sphera* di Nunes viene specificata la suddivisione del mondo in due parti: celeste e terrena, oltre ai quattro elementi che lo reggono e alla centralità della Terra «a universal machina do Mundo se divide em duas partes: celestial e elemental. A parte elemental é sujeita a continua alteração e divide-se em quatro» (Nunes 1537, f.6v). Questa suddivisione la ritroviamo, sempre nel Cinquecento, nel *Compendio* di Tolosani del 1514, «la machina del mondo è divisibile in parte due da veri intelligenti nella celeste quale è incorruttibile e nelli inferior quattro elementi ma per chel cielo a noi sia più visibile gli astrologi perfecti e diligenti fingon la sphera con un bel disegno chi fa del ciel capace il nostro ingegno» (Tolosani 1514, f. 3v) e nel canto X dei *Lusiadi* di Camões, «vedi qui la gran Macchina del Mondo / eterea, elementare, fabbricata / come fu dal Sapere alto e profondo / che principio non ha, né fine data» (Camões *apud* Tocco 2001, 963).

In tutti e tre gli autori cinquecenteschi citati, l'idea di 'macchina del mondo' attinge alle teorie geocentriche di Tolomeo e agli elementi di Empedocle (nel caso di Camões), alle teorie di Euclide e di Teodosio Tripolita (nel caso di Nunes), seppure intessute delle nuove teorie cosmogoniche cinquecentesche, ma anche nella raffigurazione del mondo indicata nelle loro rispettive opere si nota una evidente matrice medievale tolemaica.

In modo allegorico, con l'espressione 'macchina del mondo', l'intento di Haroldo è stato quello di riflettere sulla formazione dell'universo, avvalendosi degli studi scientifici di Mário Schenberg sui processi nucleari nella formazione delle supernove, di John Gribbin e Marcelo Gleiser per quanto riguarda la genesi dell'universo, per concludere con David Ruelle e André Koch Torres Assis, come apprendiamo dall'apparato paratestuale di *A maquina do mundo repensada*.

Nel poema haroldiano le fonti consultate sono variegata, antiche e contemporanee, e Campos non manifesta mai certezze assolute. Anzi, il poema è costellato da dubbi e interrogativi di un autore che si definisce gnostico, rivelando però una *curiositas* umanistica che lo porta a riflettere, interrogarsi sui temi universali della vita terrena, tra cui la genesi del mondo.

Se nella prima parte dell'opera in questione dominano i dubbi e le insidie di matrice dantesca, tra cui la sensazione di sentirsi «come Dante em via estreita» (Campos 2004, 13), è nella terza parte che prevalgono gli interrogativi universali a partire dal *big bang*, primigenia esplosione cosmica, nonché «nova cosmofisica» (Campos 2004, 37) paragonata all'*ur canto/canto primordiale*, all'uovo cosmico, per arrivare a domandarsi cosa ci sarà dopo il Tutto, «mas depois do depois que vem?» (Campos 2004, 70); «no fim do fim o que há? O que futura no ante-início do início?» (Campos 2004, 78). E allora per provare a cercare delle risposte, il nostro poeta 'cosmonauta' pensa a Mário Schenberg, al progetto URCA sulle stelle supernove – che il fisico brasiliano intraprese attorno al 1939, al suo rientro in Brasile, insieme a George Gamow –, e alla scoperta che ne derivò riguardante l'importanza dei neutrini emessi dall'esplosione della supernova, che venne riconosciuta *in primis* a Schenberg (cfr. Hamburger 1984, 68). Per poi ritornare al punto di partenza con le sue domande e i suoi dubbi, perché dal troppo interrogarsi, tutto alla fine si guasta, «do mero perguntar tudo se turva!»; è meglio osservare l'evolversi degli eventi e cercare dei possibili, molteplici, nessi, «o nexa, o nexa, o nexa» (Campos 2004, 97).

Riferimenti bibliografici

- Academia Real das Ciências de Lisboa. 1814. *Memorias de litteratura portugueza, publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*, vol. 8, Lisboa: na officina da mesma Academia.
- Albuquerque, L. de. 1961. *Os Almanagues Portugueses de Madrid*. Coimbra: [s.n.].
- Albuquerque, L. de. 1975. *Estudos de História*, vol. III, Coimbra: por ordem da Universidade.
- Albuquerque, L. de. 1994. *Dicionário de história dos descobrimentos portugueses*, vols. I, II, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Amoretti, C. 1800. *Primo viaggio intorno al globo terraqueo, ossia Ragguaglio della navigazione alle Indie Orientali per la via d'Occidente fatta dal cavaliere Antonio Pigafetta, patrizio vicentino, sulla squadra del capitano Magaglianes negli anni 1519-1522. Ora pubblicato per la prima volta, tratto da un Codice MS della Biblioteca Ambrosiana di Milano e corredato di note da Carlo Amoretti, dottore del Collegio Ambrosiano. Con un transunto del Trattato di Navigazione dello stesso Autore*. Milano: nella Stamperia di Giuseppe Galeazzi.
- Block de Behar, L., coord. 2009. *Haroldo de Campos don de poesia. Ensayos críticos sobre su obra*. Montevideo: Librería Linardi.
- Camões, L. Vaz de. 1639. *Lusiadas de Luis de Camoens, principe de los poetas de España al Rey nosso Senhor Felipe IV El Grande, comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, tomos tercero i quarto, en Madrid: por Iuan Sanchez a costa de Pedro Coello, mercador de libros.
- Camões, L. Vaz de. 2001. *ILusiadi*, note di Valeria Tocco, traduzione di Riccardo Averini, testo portoghese a fronte, vol. II, Milano: BUR Rizzoli.
- Campos, H. de. 1979. *Signantia quase coelum/Signância quase céu*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Campos, H. de. 2004. *A máquina do mundo repensada*. Cotia (SP): Ateliê Editorial.
- Campos, H. de. 2009. *Entremilênios*. São Paulo: Editora Perspectiva.

- Campos, H. de. 2011. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34.
- Carvalho, R. de. 1985. *A astronomia em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Castanheda, F.L. 1883. *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses por Fernão Lopes de Castanheda*, vol. VI, Lisboa: na Typographia Rollandiana (ed. orig. 1552-1561, 8 vols.)
- Cidade, H. 1959. *Lições de cultura e literatura portuguesas*, vol. II. Coimbra: Coimbra Editora.
- Clavius, C. 1570. *Christophori Clavii Bambergensis. In Sphaeram Ioannis de Sacrobosco commentarius*. Romae: apud Victorium Helianum.
- Comunicato stampa dell'ESO. 2019. *VISTA svela una nuova immagine della Grande Nube di Magellano*, traduzione italiana a cura di Anna Wolter <https://www.eso.org/public/italy/news/eso1914/> (12/19).
- Dias, M. 1670. *Carta de Manuel Dias a Jorge da Costa, descrevendo um cometa* (Ms.)
- Favaro, A. 1891. *Le opere di Galileo Galilei*, vol. II. Firenze: Tipografia di Barbera.
- Fiolhais, C., e Martins, D. 2010. *Breve história da Ciência em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Garofalo, V. 2013. *Dizionario della nomenclatura lunare*. Tricase (LE): Youcanprint Self-Publishing.
- Góis, D. de. 1909 (1558). *Chronica do Rei D. Manuel I*, vol. III, cap. CI, Lisboa: Escriptorio.
- Granada, M.Á. 2012. *Novas y cometas entre 1572 y 1618. Revolución cosmológica y renovación política y religiosa*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Hamburger, E.W. 1984. *Diversos*, dattiloscritto della Sociedade Brasileira de Física: 67-77 <http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/vol06a08.pdf> (12/19).
- Lampillas, F.J. 1779. *Saggio storico apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani, dissertazioni del signor abate D. Saverio Lampillas*. Genova: presso Felice Repetto in Canneto.
- Leitão, H. 2002. *Pedro Nunes (1502-1578): nouas terras, novos mares, e o que mays he: nouo ceo e nouas estrellas*. Catálogo, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Leitão, H., coord. 2004. *O livro científico dos séculos XV e XVI: ciências físico-matemáticas na Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Leitão, H., 2008. "The contents and context of Manuel Dias' Tianwenlüe." In Luís Saraiva, *The Jesuits, the Padroado and East Asian Science (1552-1773)*, 99-121. Singapura: World Scientific.
- Leitão, H., 2010. "Longemira: os primeiros telescópios em Portugal." *Gazeta de Física* vol. 33, fasc. 2: 17-21.
- Macedo, J.A. de. 1813. *Newton: poema*. Lisboa: na Impressão Régia.
- Machado, D.B. 1752. *Bibliotheca Lusitana*, vol. III. Lisboa: na Oficina de Ignácio Rodrigues.
- Nascimento, A.A., coord. 2002. *Pedro Nunes e Damião de Góis. Dois rostos do humanismo português*. Actas do Colóquio no V Centenário do nascimento, Lisboa: Guimarães Editores.
- Nunes, P. 1537. *Tratado da sphaera com a Theorica do Sol e da Lua. E ho primeiro liuro da Geographia de Claudio Ptolomeo Alexa[n]drino. Tirados nouamente de Latim em lingoagem pello Doutor Pero Nunez Cosmographo del Rey do[m] Ioão ho terceyro deste nome nosso Senhor. E acrece[n]tados de muitas annotações e figuras per que mays facilmente se podem entender. Item dous tratados q[u]e o mesmo Doutor fez sobre a carta*

- de marear. Em os quaes se deacrão todas as principaes duuidas da nauegação. Co[m] as tauoas do mouimento do sol: e sua declinação. E o Regime[n]to da altura assi ao meyo dia: como nos outros tempos.* Lixboa: per Germão Galharde empreendedor.
- Nunes, P. 1571 (1542). *Petri Nonii Salaciensis, De Crepusculis, liber unus, item Alhacen Arabis vetustissimi, de causis Crepusculorum Liber unus, à Gerardo Cremonensi iam olim Latinitate donatus, e per eundem Petrum Nonium denuo recognitus.* Conimbricæ: Excudebat Antonius à Marijs.
- Nunes, P. [s.d.]. *Serenissimo Senhor Cosmo Terceiro, Grande Duque da Toscana este manuscrito do insigne Petro Nonio Salaciense se offerece, dedica, consagra a Vossa Alteza Serenissima, o engenheiro mor e cosmografo mor dos Reynos e Senhorios de Portugal Luiz Serrão Pimentel.* Codice Palatino 825: Biblioteca Nazionale di Firenze.
- Pessoa, F. 2003 (1934). *Messaggio*, edizione italiana a cura di P. Collo, Firenze: Passigli Editori.
- Peuerbach, G. von. 1525. *Theoricae Novae Planetarium... Authore Georgio Purbachio Germano... Nuper summa diligentia Orontii Finei Delphinatis emendate.* Venundantur Parisijs [s.l.].
- Ramusio, G.B. 1978. *Navigazioni e viaggi*, vol. I, Torino: Einaudi.
- Ramusio, G.B. 1979. *Navigazioni e viaggi*, vol. II, Torino: Einaudi.
- Reddy, F. 2013. "NASA's Swift Produces Best Ultraviolet Maps of the Nearest Galaxies." http://www.nasa.gov/mission_pages/swift/bursts/magellanic-uv.html (12/19).
- Robins, B. 1761. *Matematical tracts of the late Benjamin Robins Esq, Fellow of the Royal Society and Engineer General to the Honourable the East India Company*, vol. II, London: Published by James Wilson M.D..
- Soria, B. 1822. *La cosmografia istorica astronomica e fisica*, tomo III, Napoli: dai torchi di Saverio Giordano.
- Tolosani, G.M. 1514. *Compendio di sphaera et machina del mondo nuovamente composto.* Impresso in Firenze: per Bernarndo Zucchetta.
- Vega Carpio, L. de. 1623. *El príncipe perfecto, parte segunda*, edición digital por E. Soler Sasera, G. Burgos Segarra, a partir de: *Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Juan González, Madrid [en Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)], https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0830_ElPrincipePerfecto.php (12/20).
- Vitale, I. 2001. *Adriana Contreras (1954-2000)* <https://www.lettraslibres.com/mexico/adriana-contreras-1954-2000> (12/19).
- Zweig, S. 2017 (1937). *Magellano*, traduzione di L. Mazzucchetti, Milano: BUR Rizzoli.

El viento de la luna di Antonio Muñoz Molina: spazio terrestre e spazio lunare a confronto

Giovanna Fiordaliso

El viento de la luna è uno degli ultimi romanzi pubblicati da Antonio Muñoz Molina, voce che è ormai una delle più rappresentative della letteratura spagnola attuale: il romanzo esce nel 2006, seguito da *La noche de los tiempos* (2009), *Como la sombra que se va* (2014), *Tus pasos en la escalera* (2019), i più recenti titoli di una produzione che ha inizio alla fine degli anni '80, con *Beatus ille* (1986) e che arriva ai nostri giorni, caratterizzata dai tratti di quel postmodernismo, su cui la critica si è ampiamente espressa, e dalla presenza costante di temi cari all'autore, quali il trauma legato alla guerra civile e al franchismo; la temporalità; il ruolo del ricordo e della memoria; la questione dell'identità – personale e collettiva –; il senso e la natura della scrittura e dell'invenzione letteraria¹.

Ambientato nel 1969 a Mágina, piccola cittadina di provincia del sud della Spagna che sappiamo essere un luogo di invenzione presente in altri romanzi dell'autore, e nella quale possiamo riconoscere la nativa Úbeda², ha per protagonista un tredicenne che segue con interesse il viaggio dell'Apollo XI mentre si trova a crescere, ormai fuori dall'infanzia e in piena pubertà, in un ambiente nel quale si sente sempre più estraneo, insopportabile nei confronti dell'educazio-

¹ Cfr. a questo proposito gli studi di Alarcos Llorach, Antonucci e Candeloro, tra gli altri.

² Scenario presente anche in *Beatus ille* (1986), *Beltenebros* (1989) e *El jinete polaco* (1991).

ne cattolica ricevuta, della vita rurale e del ritmo lento delle stagioni che si ripetono, anno dopo anno, sempre uguali, in un tempo tedioso.

Per trascorrere le sue giornate, il ragazzo legge: libri di astronomia, zoologia e botanica, che trova nella biblioteca pubblica; libri di fantascienza, con i quali si isola dalla quotidianità familiare fatta di duro lavoro e di ricordi bisbigliati sulle atrocità della guerra civile, in una Spagna franchista sospesa tra spinta alla modernità e oppressione. L'unico spazio per respirare e immaginare un destino diverso sono i resoconti sulla missione spaziale dell'Apollo XI, cui il ragazzo dedica tutta la sua attenzione.

In una recensione al romanzo, Senabre afferma che la produzione di Muñoz Molina è caratterizzata da due aspetti ben diversificati:

lo que podríamos entender como pura narrativa de ficción (*El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *Plenilunio* ...) y un conjunto de relatos con un marcado carácter memorialístico, basados en recuerdos familiares, en evocaciones anoveladas de la vida pasada durante la infancia o la adolescencia en la imaginaria ciudad de Mágina (*Beatus ille*, *El jinete polaco*) o en otros períodos de la existencia (*Ardor guerrero*), creaciones todas ellas, claro está, impregnadas de elementos autobiográficos potenciados hasta extremos de difícil delimitación (Senabre 2006)³.

El viento de la Luna rientra in questa seconda tipologia in quanto territorio misto, sospeso tra realtà e finzione, nel quale viene narrato un frammento temporale brevissimo che, ancora secondo Senabre,

ni siquiera da lugar a desarrollos temporales, sino más bien a estampas estáticas, a impresiones acerca de motivos diversos que se agrupan alrededor del núcleo temporal seleccionado: recuerdos de las lecturas y películas de aquellos años, escenas del colegio de religiosos, evocaciones desvaídas de la guerra, atención minuciosa a ciertas faenas agrícolas, como la recogida de la aceituna, o la narración reiterada de las primeras turbulencias del sexo constituyen algunos de los motivos que, sin otro denominador común que su relación con el narrador, ayudan a reconstruir el marco en que se forjan las primeras sensaciones adultas (Senabre 2006).

³ Una delle questioni discusse dalla critica in merito alla produzione di Muñoz Molina riguarda il riconoscimento di una sua eventuale evoluzione: Pérez-Simón afferma che «la novelística de Muñoz Molina ha sido tradicionalmente definida como una evolución desde unas primera obras cultistas – *Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989) – hasta unos textos que, depurados de guiños intertextuales y juegos metafísicos, contienen signos evidentes de las propias vivencias del autor» (Pérez-Simón 2014, 253). Sebbene siano riscontrabili fasi diverse nella sua narrativa, come ricorda Begines Hormigo: «en el primero, el autor hace literatura apoyándose en la propia tradición literaria, en los libros que ha leído y en las películas que ha visto; en el segundo, cuando ya ha adquirido una voz propia, se despoja de todo el follaje libresco y se concentra en escribir sobre la realidad» (Begines Hormigo 2009, 84), ci sono al contempo temi e preoccupazioni costanti, centrali nei romanzi dell'autore e approfonditi di volta in volta in modi diversi, con nuovi obiettivi, in linea con un'idea di letteratura in quanto forma di comunicazione e relazione continua con il lettore. Cfr. anche i commenti di Navajas, Pozuelo Yvancos e Sánchez-Romero, di cui si riportano le indicazioni in bibliografia.

Come in altri suoi romanzi, anche in questo caso il percorso vitale del protagonista è l'occasione per proporre una particolare concezione dell'esistenza, e al contempo della scrittura e delle sue potenzialità, entrambe sintesi di un articolato rapporto tra storia e invenzione, tra il vissuto ricordato e l'immaginazione che interviene in aiuto alla memoria, tra storie e voci: costruendo un testo in cui passato, presente e futuro sono fusi in un'unica dimensione senza soluzione di continuità, lo statuto dell'identità e la sua formazione sono il frutto di un'operazione di revisione storica alla quale si unisce una articolata riflessione che si esplica sia a livello filosofico-esistenziale, sia estetico-letterario.

In linea con quanto Muñoz Molina presenta nel suo saggio *La realidad de la ficción*, l'esperienza individuale è centrale poiché

en cualquier parte, en nuestra casa, en nuestra vida diaria, en el interior de cada uno de nosotros existen historias que merecen ser contadas y que pueden convertirse en una magnífica ficción; pero para advertirlo se precisa una actitud que es tanto un arma o un instinto del novelista como de cualquiera que viva con un interés apasionado por la experiencia del mundo (Muñoz Molina 1993, 28).

Arma o istinto, commenta García de la Concha, che

apuntan a la capacidad de descubrir bajo las apariencias de lo cotidiano, en los seres innominados que nos rodean o con los que fortuitamente nos tropezamos, aquello que Ortega llamaba, con el énfasis retórico al que era tan proclive, "la gravitación de lo universal humano"; esto es, la intuición o el eco de una experiencia común sentida como cercana y propia por alejada que esté de la realidad que uno vive (García de la Concha 2010, 237-8).

È quanto tocchiamo con mano in *El viento de la luna*: ricreata nella finzione, l'esperienza individuale, interiore, è il trampolino di lancio per intraprendere un viaggio con cui rompere quegli ormeggi che ci legano a un tempo e uno spazio precisi.

Un viaggio di andata e ritorno che ci porta a scoprire una misteriosa rete di relazioni, attive e vive nell'ambito e grazie alla creazione letteraria. Tutto questo perché la narrazione, questo terreno ibrido fatto di ricordi e di invenzione, è lo strumento con cui entrare nel senso dell'esistenza, collocata in un mondo, quello raccontato ed evocato, da abitare, dalla nascita alla morte, sulla terra, sotto i cieli.

Se dunque la trama del romanzo prende spunto da un evento storico, la missione dell'Apollo XI, raccontata però attraverso la prospettiva soggettiva dell'adolescente protagonista, l'accento si sposta poi sulla riconciliazione con sé stessi e con il proprio passato, individuale e collettivo, centrali in una rappresentazione del mondo che dipende da un duplice punto di vista: uno orizzontale, che nello specifico riguarda tutti i personaggi che interagiscono con il ragazzo, ovvero gli abitanti di Mágina, un microcosmo che è per lui fonte di insofferenza e provocazione, nonché ostacolo alla sua autonomia; uno verticale, nella quale lo sguardo – sia quello del protagonista, ma non solo – è rivolto verso la galassia e, soprattutto, verso la luna.

L'interiorità del ragazzo sembra essere il territorio in cui converge questa doppia prospettiva, entro la quale terra e luna avranno un ruolo essenziale, cen-

trali in una cosmogonia e in una concezione della scrittura letteraria che ci porta a scoprire in filigrana la presenza di un saggio di Heidegger, *L'amico di casa*, cui intendo dedicare la mia attenzione nel corso di questa analisi.

1. Terra e luna a confronto

Prima di approfondire dunque il gioco prospettico con cui il romanzo è costruito, è necessario cogliere i tratti essenziali dell'identità e dell'interiorità del protagonista, che prendono corpo lungo tutto il romanzo con una graduale evoluzione.

Il punto di vista del giovane, narratore in prima persona, è costante e determina la visione che viene comunicata; tuttavia, fin dalle prime pagine tocchiamo con mano la sua articolazione e complessità.

Nel primo capitolo la voce narrante si rivolge infatti a una seconda persona, nella quale si sdoppia e con la quale parla, e che scompare nel secondo capitolo, quando il ragazzo si descrive chiuso nel suo rifugio, la sua camera, in un pomeriggio di luglio, concentrato nel ricordare tutto ciò che ha letto fino a quel momento sul viaggio dell'Apollo XI⁴:

Esperas con impaciencia y miedo una explosión que tendrá algo de cataclismo cuando la cuenta atrás llegue a cero y sin embargo no sucede nada. Esperas tumbado sobre la espalda, rígido, las rodillas dobladas en ángulo recto, los ojos al frente, hacia arriba en dirección al cielo, si pudieras verlo, detrás de la curva transparente de la escafandra, que te sumergió en un silencio tan definitivo como el del fondo del mar cuando terminaron de ajustarla al cuello rígido del traje exterior (Muñoz Molina 2006, 11).

Con los ojos cerrados me imagino que soy ese astronauta. No veo estrellas, sólo una oscuridad en la que nada existe, ni cerca ni lejos, ni arriba ni abajo, ni antes ni después. Veo la curvatura inmensa de la Tierra, resplandeciendo azul y blanca y moviéndose muy despacio, las espirales de las nubes, la frontera de sombra entre la noche y el día (Muñoz Molina 2006, 12).

Collezionati articoli, immagini, documenti trovati nelle riviste che compra la zia Lola, il ragazzo rielabora le informazioni in essi contenute, arrivando a esprimere un'importante inversione, che si insinua nel suo pensiero e che da questo momento in poi sarà centrale:

Es la Tierra la que se mueve, girando enorme y solemne, mostrándoles los perfiles de los continentes y el azul de los océanos, como en la bola del mundo que hay en mi aula del colegio salesiano. [...] El enviado especial de Radio Nacional a Cabo Kennedy decía arrebatado que los astronautas distinguen perfectamente el perfil de la Península ibérica por las ventanillas de la cápsula. ESPAÑA ES MARAVILLOSA VISTA DESDE EL ESPACIO (Muñoz Molina 2006, 23).

⁴ Cfr. Muñoz Molina 2006. Tutte le citazioni faranno riferimento a questa edizione.

Ecco qui esplicitata l'idea che è alla base di tutta l'opera: la Spagna, la terra viste dallo spazio sono luoghi meravigliosi. Questa consapevolezza si insinua progressivamente fino a culminare nel finale del testo, segnato dal ritorno a casa del protagonista, ormai adulto, intento a riconciliarsi con quel mondo provinciale e limitato dal quale era riuscito a fuggire, impegnato a elaborare il lutto dato dalla morte del padre.

Procediamo però per gradi: lo sguardo del tredicenne racconta una realtà, quella nella quale vive e cresce, attraverso un continuo movimento che si esplica su una linea orizzontale e una verticale e che diventa al contempo l'occasione per riflettere sul passare del tempo, sulla memoria e sui ricordi, sulle relazioni. Il movimento è graduale: approfondendo la sua posizione nel microcosmo che descrive, il ragazzo allarga la visione estendendola alla terra, al pianeta, che diventa oggetto di osservazione, simbolo dell'umanità, parte di una cosmogonia in cui terra e luna convivono a stretto contatto.

La figura dell'astronauta fa parte dei sogni nascosti del ragazzo. Immaginandosi come tale, racconta la sua provenienza da un altro mondo e la necessaria discesa verso «el mundo de ellos [los adultos] desde la planta más alta de la casa» (Muñoz Molina 2006, 41):

Cruzo la planta en penumbra de los dormitorios de los mayores, en la que también están las vastas cámaras en las que se guarda el grano y en las que se extienden a secar los jamones y las grandes lonchas de tocino envueltos en sal después de la matanza y se alinean las orzas de barro. [...] Bajo hacia los portales, hacia donde sucede la vida diurna de los adultos y del trabajo, donde está la cocina, la habitación de invierno que llaman el despacho, la cuadra de los mulos, el corral con la parra y el aljibe, con la caseta de retrete. En el corral también está el pozo de donde sacamos el agua (Muñoz Molina 2006, 41).

Sono molti i passi in cui il soggetto si rappresenta distante ed estraneo rispetto a chi lo circonda. Esprime così il conflitto che vive con la sua famiglia e con il relativo ambiente, come leggiamo per esempio nella seguente citazione: «Todo ha cambiado sin que yo me diera cuenta, sin que suceda en apariencia ningún cambio exterior. Siento que soy yo pero no me reconozco del todo cuando me miro en el espejo» (Muñoz Molina 2006, 79). Eppure, non è soltanto la sensazione di estraneità, o straniamento a prevalere: alzando lo sguardo in alto, il ragazzo riesce a evadere e a trovare pace:

Cuando me inclino sobre el pozo en nuestro corral y miro al resplandor líquido del fondo y siento en la cara la penumbra fresca en la que resuenan tan nítida y poderosamente el golpe del cubo de estaño contra el agua al hundirse y luego el agua que lo desborda cuando es izado por la soga. A una cierta hora, en las noches de luna llena, se ve la luna exactamente repetida en el fondo del pozo, en el centro de una negrura húmeda más densa que la del cielo. Así verán quizás los astronautas ahora mismo la Tierra por las claraboyas de la nave de Apolo XI, redondas como el brocal del pozo y como el espejo móvil del agua en el fondo. La tierra azulada, alejándose, envuelta parcialmente en remolinos de nubes, tapada

a medias por la noche que cubre un gajo de su esfera, deslumbrada del solo en su hemisferio diurno. [...] En la superficie de la luna la radiación solar no filtrada por ninguna atmósfera eleva la temperatura a ciento diecinueve grados: en las zonas de sombra hace un frío de doscientos treinta grados bajo cero (Muñoz Molina 2006, 61-2).

È un gioco di sguardi e di specchi, di superfici riflettenti, quello nel quale ci muoviamo, guidati dalla visione del protagonista, che diventa così manifestazione di un primo livello col quale il mondo viene percepito, sede di questo intreccio e di questo incontro tra la terra e la luna: l'una guarda l'altra, entrambe si restituiscono sguardi che sono indice di un dialogo continuo. Interessa e prevale soprattutto lo sguardo della luna poiché, guardandola, il soggetto vede sé stesso riflesso in uno specchio e si presentano così, davanti ai suoi occhi, quelle immagini che la luna è in grado di restituire.

Una superficie riflettente e al contempo un interlocutore parlante: l'attrazione del protagonista nei confronti della luna è dunque manifestazione del desiderio di evasione e di fuga dalla realtà, che avverte come arretrata e asfissiante, ma non solo. «Miro el resplandor de la Vía Láctea sobre el valle del Guadalquivir» (Muñoz Molina 2006, 87), afferma in un monologo nel quale esprime tutta la sua estraneità nei confronti della sua famiglia e dei suoi genitori: «En mi casa los adultos piensan que la Luna crece, mengua, se hace delgada como una tajada de sandía, se vuelve redonda como una sandía entera, y cuando está llena tiene una cara humana, una cara pánfila y mofletuda como la mía» (Muñoz Molina 2006, 91). La luna è ancora, nel repertorio popolare familiare, protagonista di una canzone, ripetuta più volte durante il romanzo: «Al Sol le llaman Lorenzo / y a la Luna, Catalina. / Cuando Lorenzo se acuesta / se levanta Catalina» (Muñoz Molina 2006, 91).

Sólo me siento seguro en el refugio quimérico de los libros, sólo experimento una sensación plena de cobijo si me recluyo en mi cuarto al que casi no llegan los ruidos y las voces de la casa y me imagino protegido de todo en el interior de un traje espacial, flotando en una cápsula que viaja hacia la Luna, asomándome por una ventanilla para verla cada vez más cerca, como la vieron por primera vez los astronautas del Apolo VIII que volvieron a la Tierra sin haberse posado en ella (Muñoz Molina 2006, 86).

Completamente diversi, invece, l'interesse e l'approccio del ragazzo, che trova nei notiziari le informazioni che cerca arrivando poi ad avere una sua personale immagine della luna, e della terra che in essa si riflette:

Y entonces, en ese amanecer acelerado que se repite cada hora, se alza sobre el horizonte la esfera azul y lejana de la Tierra, sola y nítida, muy luminosa en medio de la negrura, la Tierra que parece infinitamente frágil, perdida, casi tan imposible de alcanzar de nuevo como una de esas estrellas hacia las que se tardarían millones de años en llegar aunque se viajara en una nave a la velocidad de la luz (Muñoz Molina 2006, 313).

Lo sguardo del protagonista si rivolge agli astronauti, intenti a guardare la terra «por una de las ventanas circulares, la Tierra azul y más grande que una Luna recién surgida en el horizonte. La Tierra azul y en parte ensombrecida, la noche sumergiendo la mitad de ella, incluido este valle al que da mi balcón, esta ciudad pequeña cuyas luces muy débiles difícilmente podrá ver nadie desde una cierta altura» (Muñoz Molina 2006, 104).

Questa piccola città, nascosta e dimenticata, difficilmente visibile da lontano, è avvertita come una prigioniera, luogo chiuso e isolato da cui doversi necessariamente allontanare. C'è solo un modo, per il protagonista tredicenne: isolarsi e rifugiarsi in un luogo ancor più piccolo, e in essa contenuto, ovvero la sua camera. Qui il ragazzo, in completa solitudine, può rintracciare nelle pagine dei libri tutto ciò di cui ha bisogno. Scopre nella letteratura il racconto di quelle esperienze che si trova a vivere e che spesso e volentieri non sa spiegarsi, né capire: ogni libro è nella sua mente «la última cámara sucesiva, la más segura y honda, en el interior de mi refugio. Un libro es una madriguera para no ser visto y una isla desierta en la que encontrarse a salvo y también un vehículo de huida» (Muñoz Molina 2006, 196). Una tana, un'isola deserta, o, ancora, una via di fuga, un rifugio poiché

Los libros que más me gustan tratan de gente que se esconde y de gente que huye, y en ellos abundan las máquinas confortables y herméticas que permiten alejarse del mundo conocido y a la vez preservar un espacio tan íntimo como el de una habitación a salvo de perseguidores o invasores. Lo que yo sé, lo que soy, las sensaciones que descubro en los sueños, las que encuentro en los libros y en las películas, son un secreto tan incommunicable como esa luz que vio el astronauta al delirar de fiebre sobre la Luna y al ingresar en una sala de la National Gallery (Muñoz Molina 2006, 200).

La letteratura trasforma e trasfigura: con la sua mediazione, anche gli eventi storici, o le scoperte scientifiche, acquistano una dimensione lirica, a tratti onirica, più vicina e prossima al cuore dell'umanità. Per esserne consapevoli, occorre considerare la diversità e la pluralità dei punti di vista, dal cui confronto – sia esso armonizzante o meno – emerge l'oggetto che sottende le diverse visuali, e che diventa così ancoraggio unitario di una molteplicità altrimenti dispersa.

Se il tredicenne protagonista si aggrappa con tenacia a ogni resoconto relativo al viaggio dell'Apollo XI è perché sta cercando, nel suo percorso di crescita, un livello superiore di unitarietà, che non corrisponde più all'autorità, paterna o nazionale che sia. Un livello superiore che gli restituisca un'immagine di sé entro la quale può riconoscersi, ma da cui può al contempo imparare e scoprire, giacché il proprio 'io' è una fonte inesauribile di informazioni.

In questo incrocio di sguardi, trovando ispirazione negli avvenimenti storici del 1969, che diventano la cornice in cui collocare il percorso di formazione del protagonista, di cui non viene mai fatto il nome ma nel quale possiamo riconoscere lo stesso Muñoz Molina, scopriamo dunque chi sono i reali protagonisti del romanzo e perché: a fianco del protagonista, la terra e la luna, di cui l'umanità tutta sta facendo esperienza per la prima volta in questo frangente.

Il viaggio dell'Apollo XI diventa perciò metafora dell'itinerario dell'uomo sulla terra, del suo modo di vivere, di abitarlo e di conoscersi. Un percorso che, afferma Guillén, «supone la mirada del hombre a espacios abiertos, ya existentes, relativamente extensos o ilimitados en potencia, en que puede descubrirse el valor de realidades – o de una sola, la naturaleza – no predominantemente humanas» (Guillén 1992, 77). Nella percezione dello spazio, e nella sua rappresentazione data dallo sguardo utilizzato, l'individuo trova le strade in cui riconoscersi nel suo peregrinare nel mondo: le emozioni, provate ed espresse in relazione a un determinato scenario, vanno al di là del tempo e diventano manifestazione di una presa di coscienza in cui il soggetto si sdoppia arrivando così alla consapevolezza di sé.

2. La luna, l'amico di casa e il poeta

A questo proposito, vorrei proporre una relazione tra questo gioco prospettico e questa relazione, centrali nel romanzo di Muñoz Molina ed evocati lungo tutto il testo, e un saggio del 1957 che Heidegger dedica a Hebel, dal titolo *Hebel l'amico di casa*⁵.

In esso, Heidegger si chiede chi sia Johann Peter Hebel: commenta le sue *Poesie alemanne*, lo *Scrigno del tesoro* e, soprattutto, le sue *Considerazioni sull'edificio del mondo* (*Betrachtung über das Weltgebäude. Der Mond*) e arriva così a definire Hebel come il poeta universale, o l'amico di casa. Che cosa significa tutto ciò?

Il commento di Heidegger si articola lungo un percorso che mette in relazione la funzione del linguaggio, e della lingua poetica, con il senso dell'abitare degli uomini sulla terra, entrambi visti come esperienze di viaggio dalla natura multiforme e ricca di trasformazioni. Conclude dunque definendo la luna come amico della casa, e con la conseguente identificazione tra il poeta e la luna, amico della casa, spunti – entrambi – prossimi a quanto avviene nello spazio testuale de *El viento de la luna*.

Partendo dal presupposto che lo spirito di un'autentica lingua custodisce in sé i riferimenti e «quel livello supremo che su tutto domina e da cui ogni cosa trae la sua provenienza» (Muñoz Molina 2006, 9), Hebel, secondo Heidegger, è l'amico di casa poiché, attraverso la sua parola e il suo ingegno poetico, ha indicato come abitare la casa, ovvero l'edificio del mondo, nel quale si trovano la terra e il sole, la luna, i pianeti, le comete e le stelle fisse: questo dice la sua poesia, su questo si sofferma e questo comunica. Nella cosmogonia che Hebel descrive nelle sue *Considerazioni sull'edificio del mondo*, per esempio, la luna ha un ruolo essenziale:

Che cosa ha da fare propriamente la luna in cielo? – Risposta: quello che ha da fare la terra. Una cosa è certa: essa illumina attraverso la sua mite luce, che è un riflesso della sua luce solare, le nostre notti, e guarda come i ragazzi baciano le fanciulle. Essa è l'autentico amico di casa e il primo autore del calendario

⁵ Heidegger pubblica *Hebel – der Hausfreund* nel 1957. In questa occasione si utilizza l'edizione, con traduzione a fronte, pubblicata da Aguaplano, 2012.

della nostra terra, e il supremo generale della guardia notturna quando gli altri dormono (Hebel *apud* Heidegger 2012, I, 326).

Queste affermazioni sono lo spunto che portano Heidegger a identificare la luna e il poeta: la luna illumina le nostre notti ma la sua luce non è che il riflesso ricevuto dal sole, il cui splendore illumina al tempo stesso la terra:

Il riflesso del sole che la luna restituisce mitigato alla terra è, in quanto questo risplendere, l'immagine poetica per il Dire che viene promesso all'amico di casa affinché egli, così illuminato, ri-dica a quelli che con lui abitano la terra ciò che *a lui* è stato promesso. In tutto ciò che l'amico di casa dice, egli custodisce l'essenziale al quale gli uomini, in quanto coloro che abitano, sono affidati, e che essi in verità, assennati, dimenticano fin troppo facilmente (Hebel *apud* Heidegger 2012, I, 21).

L'amico di casa è, continua Heidegger, come la luna: «uno che nella notte rimane sveglio. Egli veglia sul giusto riposo di color che abitano, bada a ciò che è minaccioso e molesto. [...] Nello sguardo della luna Hebel ci consente di leggere l'essenza dell'amico di casa» (Hebel *apud* Heidegger 2012, I, 23).

Troviamo qui il senso del dire poetico: la sua relazione con il mondo, la casa nella quale l'umanità abita; la funzione del poeta, mediatore tra la terra e tutto ciò che è sensibile ed esperibile, e il cielo, che è il non sensibile, lo spirito. Tra la terra e il cielo, si trova la luna, che, come l'amico di casa – continua Heidegger – «sta a guardare che venga concesso agli innamorati il mite chiarore, quello lunare, che non è soltanto terrestre né soltanto celeste, bensì l'una cosa e l'altra, e ciò tuttavia in maniera originariamente indivisa» (Hebel *apud* Heidegger 2012, I, 23).

Nella presenza della luna quindi la sintesi: «cammino e sosta, contegno e gesto dell'amico di casa sono un unico, peculiarmente contenuto, al tempo stesso vegliante risplendere, che lascia entrare tutte le cose in una luce mite, appena percettibile» (Hebel *apud* Heidegger 2012, I, 23).

Questa luce, questo bagliore, sono tuttavia chiarificatori: torniamo adesso a leggere *El viento de la luna* con questi contenuti e vediamo quanto e come il romanzo acquisti un altro spessore e ci fornisca un'altra chiave di lettura.

Per cominciare, sono molte le occasioni in cui il protagonista si sorprende contemplando il chiaro di luna, la cui luce entra direttamente dalla sua finestra in camera, o in casa, illuminandole. Il bagliore della luna si associa a sensazioni ed emozioni sospese tra il sonno e la veglia, tra il silenzio e la parola:

La luz gris que llega a través del televisor desde la Luna ilumina mi cara en la habitación en penumbra. Siento como si todavía no hubiera despertado del todo, como si soñara que me he despertado en mi cuarto del último piso, que he bajado con cautela los peldaños para no despertar a mis padres o a mis abuelos, que caen cada noche en el sueño como piedras al fondo de un pozo. Con una mano enguantada y torpe he abierto la escotilla, he mirado hacia el exterior y me ha sobrecogido la desnudez mineral de un paisaje en el que la luz solar resalta con la misma precisión inflexible las cosas más cercanas y la línea del horizonte (Muñoz Molina 2006, 346).

Con «un principio de alucinación» (Muñoz Molina 2006, 349), finanche «de vértigo» (Muñoz Molina 2006, 349) il ragazzo percepisce la presenza continua della luna, capace di restituire un'immagine della terra come

un globo de cristal velado a medias por la sombra, resplandeciendo con un aluminosa azulada, con irisaciones de diamante, una esfera remota y a la vez tan nítida en los pormenores de los continentes y los océanos y las espirales de las nubes que te da la impresión de que podrías cogerla si dieras uno de esos saltos que permite tu nueva ligereza y extendieras las manos (Muñoz Molina 2006, 49).

È in particolare nell'ultima sequenza del romanzo che possiamo cogliere la consapevolezza con cui l'autore ci porta alla scoperta di un mondo da abitare e scoprire, guidati dallo sguardo della luna e dalle parole della letteratura: il protagonista è adesso un uomo adulto, che torna a Mágina a distanza di molti anni e si trova a vagare per le strade della città incapace di orientarsi. Ci sono però, nonostante tutto, alcuni punti fermi: la *calle de la Luna y del Sol*, che deve il suo nome a «una casa antigua que tiene una luna en cuarto menguante y un sol esculpido en piedra arenisca a los dos lados del dintel» (Muñoz Molina 2006, 361). Il protagonista si sofferma a osservare le due immagini: la luna, di profilo, «con las puntas tan afiladas como los cuernos de un toro, con la nariz puntiaguda y el ceño fruncido. El Sol, de frente, tiene mofletes redondos y una sonrisa benévola. [...] Al Sol le llaman Lorenzo, y a la Luna Catalina» (Muñoz Molina 2006, 361-2).

I ricordi riaffiorano attraverso le parole udite durante l'infanzia e in quell'adolescenza vissuta nel 1969, segnata dall'arrivo dell'Apollo XI sulla luna. Come nell'*incipit* del romanzo, anche in chiusura il protagonista si rivolge nuovamente a sé stesso come a un altro da sé, una seconda persona che vede la terra da un'altra dimensione: «alta y remota en el cielo negro la esfera luminosa de la Tierra está tan lejos que tampoco parece verosímil que la computadora de a bordo pueda ayudarte a encontrar el camino de regreso hacia ella» (Muñoz Molina 2006, 369). È questa l'immagine che gli restituisce l'amico di casa, la luna, grazie alla quale riesce a rivedere davanti ai suoi occhi il tempo trascorso lontano, i luoghi in cui hanno vissuto i suoi familiari:

Con una pavorosa claridad se va revelando a mi conciencia aturdida la duración del tiempo en que he estado ausente. He visto de lejos, desde arriba, mi barrio y mi plaza y cada una de las casas como si formaran parte de una maqueta, una maqueta detallada con tejados que se levantan y puertas practicables, y dentro de cada habitación los muebles a escala y las figuras ocupadas en sus tareas. [...] Esa figura tendida sobre el canapé del comedor, delate de la televisión apagada, soy yo mismo (Muñoz Molina 2006, 370).

Tempo e spazio acquistano una dimensione diversa se viste nel sogno:

La luz gris y azulada que encuentro en la ventana al abrir los ojos es la misma que había hace un instante en la plaza de San Lorenzo, tan inaccesible desde este lugar como la esfera luminosa de un planeta que los astronautas miran en la

negrura, alejándose tras las ventanillas de la nave. [...] De qué viaje larguísimo vuelvo yo ahora cuando despierto cada amanecer, viendo por la ventana un bosque de torres oscuras en las que ya empieza a haber luces encendidas. Hasta qué profundidades del olvido y del sueño me he tenido que sumergir para encontrarme de regreso en la plaza de San Lorenzo, con la que sueño ahora casi todas las noches, ahora que estoy tan lejos y hace tanto tiempo que no vuelvo a pisarla (Muñoz Molina 2006, 372-3).

Ed è esattamente il sogno a guidare i passi del protagonista nel finale, quando rivede il padre che non lo riconosce, ricorda la notizia della sua morte, la sua reazione e commozione in una sequenza carica di emozione nella quale si muove insieme a «los otros fantasmas alojados en las habitaciones desiertas, en los armarios cerrados, en las casas vacías de la plaza, cada uno con su cara y su nombre, con una voz que me llama. Aunque estaba tan lejos han sabido encontrarme» (Muñoz Molina 2006, 375). È un ritorno in cui l'ombra si unisce all'enigma: la soggettività esplose e si ritrova in quel luogo in cui 'è' ancora, nuovamente; in cui la parola è debole e l'unica forza è rappresentata dalla disseminazione del racconto in un incrocio positivo tra prosa e poesia.

Il ragazzo, diventato ormai un uomo, può adesso riconciliarsi con sé stesso e con quel mondo da cui era fuggito grazie a un'inversione del punto di vista e a quella prospettiva rovesciata che gli restituisce la luna, impegnata a guardare la terra.

È il riflesso, e il ritorno, a dare corporeità e a restituire vita là dove altrimenti non troveremmo via di fuga: coscienza di sé e lato inconscio si muovono lungo una soglia mobile, diversa per ciascuno di noi e connessa a dinamiche interiori altrettanto differenziate.

Non solo: le parole che chiudono il romanzo alludono a un nuovo percorso che Muñoz Molina propone adesso. Se infatti è proprio degli uomini dimenticare o non curarsi delle proprie fragilità, dei limiti e delle paure dell'umanità tutta, compito del poeta è quello di esprimerle e illuminarle, arrivando così a svelare la realtà nelle sue caratteristiche di mistero e bellezza. Luce e ombra, le immagini riflesse variano e si scambiano: ciò che permane è la coscienza di sé e del percorso fatto, frutto di un'esperienza che può essere così condivisa se resa tangibile, terrestre, concreta.

Questa è la funzione della letteratura, la sua capacità di rappresentazione: con *El viento de la luna* Muñoz Molina arricchisce dunque di contenuti la sua poetica, già inquadrabile come, afferma Oleza, una

apuesta por la dimensión pública de lo privado, por un íntimo entrelazamiento de vida y escritura, por la reapropiación de la tradición, por una imagen del escritor basada en el oficio y en la condición de hombre común, por una escritura capaz de suscitar la emoción, por una mimesis consciente de su propia naturaleza de ficción, por una literatura útil a sus lectores (Oleza 1997, 381).

Il legame tra il testo letterario e il mondo, o la storia, va ricercato al di là della volontà o dell'esperienza individuale e attualizzato al centro di una rete di

relazioni che è parte di una cosmogonia apparentemente semplice. Muoversi in essa, abitarla, significa cogliere il senso dell'esistenza, dato da un incrocio di sguardi e prospettive, di immagini e riflessi che solo la letteratura sa restituire e interpretare.

Riferimenti bibliografici

- Alarcos Llorach, E. 2003. "Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria." In *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres*, vol. 9., ed. F. Rico, 416-22. Madrid: Crítica.
- Antonucci, F. 2015. "Tre strategie narrative per il ricordo e la ricostruzione di un passato traumatico: Javier Marías, Almudena Grandes e Antonio Muñoz Molina." *Artifara* 15: 243-57.
- Begines Hormigo, J.M. 2009. "La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de Plenilunio a El viento de la luna." In *Antonio Muñoz Molina. Cuaderno de narrativa*, eds. I. Andrés-Suárez, y A. Casas, 83-106. Neuchâtel y Madrid: Universidad de Neuchâtel-Arco Libros.
- Candeloro, A. 2011. "La noche de los tiempos di Antonio Muñoz Molina: "traspasando la frontera del tiempo". *Artifara* 11: 83-108.
- García de la Concha, V. 2010. *Cinco novelas en clave simbólica*. Madris: Alfaguara.
- Guillén, C. 1992. "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 77-98. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Heidegger, M. 2012. *Hebel. L'amico di casa*. Perugia: Aguaplano.
- Muñoz Molina, A. 1993. *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento.
- Muñoz Molina, A. 2006. *El viento de la luna*. Barcelona: Seix Barral.
- Navajas, R. 2009. "La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina." In *Antonio Muñoz Molina. Cuaderno de narrativa*, eds. I. Andrés-Suárez, y A. Casas, 49-66. Neuchâtel y Madrid: Universidad de Neuchâtel-Arco Libros.
- Oleza, J. 1997. "Beatus Ille o la complicitad de historia y novela." *Bulletin Hispanique* 98-2: 363-83.
- Pérez-Simón, A. 2014. "La ficción difícil: la escritura memorialística de Antonio Muñoz Molina." *Romance Notes* 54, 2: 253-61.
- Pozuelo Yvancos, J.M. 2004. *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*. Madrid: Península.
- Sánchez-Romero, R. 2010. "Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina." *Ojosdepapel.com* <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811> (10/20).
- Senabre, R. 2006. "El viento de la luna." *El Cultural* <https://www.elcultural.com/revista/letras/El-viento-de-la-Luna/18606> (10/20).
- Villanueva, D. 1987. "La 'nueva narrativa española'." In *Letras españolas*, orgs. A. Amoros, et al., 19-64. Madrid: Castalia.

Indice dei nomi

- Abū 'Alī al-Ḥasan ibn al-Haytham 446
Abelaira A. 348, 351-352
Abramo, patriarca 14, 47-49, 51
Abū Nuwās 55
Abū Tammân 55
Ács T. 104-105, 114, 116
Adriano VI, papa 91
Affatato R. 382, 387
Agamben G. 398
Agnese G., gesuita 174, 214, 227, 235
Agnès II, contessa di Tonnerre, Auxerre
e Never 161
Aguilar Domingo M. S. 111
Aguinagalde Olaizola F. B. de 90, 99
Ahmad ibn Qasī 59
Alamanni L. 137
Alarcos Llorach E. 459, 470
Alberto d'Austria, arciduca 69, 77
Alberts T. 200, 218, 221, 227, 229, 257
Albo F. 90, 126
al-Buhturī 55
Albuquerque A. de 226, 291
Albuquerque L. de 115, 442, 445, 450,
452, 456
Aldersey L. 268-269
Aldrin B. 29
Alembert le Rond J. 150
Aleni G. 451
Alessandro VI Borgia, papa 145
Alfonso di Poitiers, fratello di Luigi IX
158, 161, 163
Alfonso II, duca 265
al-Ḥakim Tawfiq 321
al-Idrīsī 59
Alighieri D. 363, 369, 456
Allen H. T. 268-269, 381
al-Ma'arrī 55, 61-62
Almada-Negreiros J. de, 366, 368
Almagià R. 132
al-Maqqarī 55, 61-62
Almeida C. N. de 9, 19, 315, 343
Almeida F. de, viceré 287
al-Mu'tamid ibn 'Abbād 57
al-Mutanabbi 55, 61-62
al-Mu'tazz 55
Alonso Asenjo J. 64, 80
Álvarez J. 116-117, 220
Alves A. 7, 14-15, 53, 55-56, 58-62

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta García (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

- Alves-Jesus S. 359, 369
 Amaral G. do 202
 Amoretti C. 86, 120, 132, 441, 449, 456
 Amyuni M. T. 321, 340
 Andaya L. 111, 114
 Andrade C. D. de 455
 Andrade F. P. de 226
 Andreose A. 231, 257
 Andresen S. de M. B. 8, 18, 170-173, 175-177, 295-298, 300-303, 305, 307-317, 368-369
 Anesaki Masaharu 224
 Anh T. Q. 221, 257
 Antara ibn Shadâd 55
 Antonucci F. 459, 470
 Antunes A. L. 348, 351
 Antunes M. 356
 Apiano P. 444
 Apollonio Rodio 19, 376-378
 Arachimbaut IX, signore di Borbone 160
 Araki T. 224
 Arata S. 65, 80
 Arellano I. 64, 68, 77-78, 80
 Arendh H. 417
 Argensola B. L. de 68, 80
 Arias R. 64, 80
 Arioli 56, 62
 Ariosto L. 124
 Arjona J. de 221
 Armstrong N. 12, 29
 Arnaut de Rocafolh 159
 Aronne, fratello di Mosè 48
 Arruda Campos C. de 453-454
 Assis A. K. T. 455
 Assunção C. 202, 218, 226, 258
 Augusto S. 168, 177
 Avellar M. 364
 Azcune V. 65, 80
 Azurara vedi Zurara

 Bachir Diagne S. 417
 Bachtin M. M. 322, 335, 340, 389
 Bacon (Bacon F.) 136, 141
 Bagnoli M. 263
 Bakkâr Tawfiq 321, 324
 Bakócz T. 105-106
 Balbi G. 289, 293
 Baldinotti G., gesuita 231
 Barbieri F. 132
 Barbosa A. 202
 Barbosa D. 127, 129
 Barbosa F. de O. 451
 Barbosa J. A. 455
 Barbosa O. 15, 122-123
 Bard H., visconte di Bellomont 291
 Baroni Vannucci A. 137, 150
 Barozzi P. 286, 293
 Barrau J. 110, 114
 Barreto A. 356
 Barreto L. F. 184, 189, 395
 Barros Araña D. 127, 132
 Barros J. de 111, 114, 127, 132, 226
 Barroux G. 147, 150
 Bartelmann M. 437, 439
 Bartlett R. 162-163
 Bartlett W. H. 268-269
 Baruffi G. F. 268-269
 Basilio di Cesarea 64
 Baudelaire C. 135, 150, 412
 Baudet F. I., gesuita 195-197, 201, 204, 211
 Bauman Z. 358-360, 368-369
 Bayle P. 142
 Bebel E. 88
 Begines Hormigo J. M. 460, 470
 Beitzel B. J. 49, 51
 Belli C. 194, 218
 Bellucci N. D. 8, 17, 263-264, 266, 269-270
 Belo R. 176, 357, 364, 396
 Belzoni G. B. 267-268, 270
 Bembo P. 122
 Beneduce R. 326, 340
 Benites M. J. 108, 114
 Benslama F. 320, 340
 Bergerac C. de 141
 Bergreen L. 151
 Bermejo V. 63, 80
 Bertolazzi F. 171, 177
 Bertuccioli G. 195, 197, 218
 Berwald Z. 268, 270
 Bessa-Luís A. 170
 Bessel F. W. 40
 Bevan S. 268, 270
 Bibbiena B. D. da 124
 Bideaux M. 142, 151
 Binyamin ben Yonà 50
 Blake W. 358
 Bliss O. J. 269-270
 Block de Behar L. 454, 456

- Bocarro M. detto Francès vedi Rosales J.
 Bogdan J. F. 111, 114
 Boigues F. P. 58, 62
 Boissard J. J. 67-68
 Bonadei R. 302
 Bongiovanni G. 378-379
 Boni C. 263-264
 Boni G. 266
 Boorstin D. 400, 405
 Borges P. 260, 348, 351
 Borghi C. 264-265
 Borino I. B. 269-270
 Borri C. 230-231, 258, 261
 Bosch H. 78-79
 Botticelli S. 359, 364
 Boucher F. 359
 Bougainville L.-A. de 149-151
 Bouloux N. 108, 114
 Bourges J. de 200
 Boutière J. 158, 160, 163
 Bouza F. 63, 80
 Boyle R. 360
 Braga D. D. 348, 351
 Braga T. 167, 177
 Brahe T. 360, 444-445
 Brancati F., gesuita 195
 Brandhuber C. 111, 114
 Brant S. 66-67, 78, 80-81, 139, 142, 151
 Braudel F. 106, 114
 Braun G. 27, 41, 364
 Brecht B. 401
 Brémond G. 268, 270
 Bridges F. D. 269-270
 Briganti G. 373-374, 387
 Brito B. G. de 364
 Brito J. de 138
 Brito J. P. de , 298, 313, 316
 Broc N. 132
 Brosses C. de 149, 151
 Brune R. A. 434, 439
 Bruno G. 31, 40, 356
 Bruns D. G. 435-436, 439
 Bufalino G. 135, 151
 Buglio L. 195
 Buonarroto M. 171, 363
 Burnay J. 196, 218
 Burton R. F. 319, 347
 Bury R. de 365
 Busi G. 50-51
 Busquet G. 232, 257
 Bustamante H. de 90, 126
 Buttinger J. 226, 257
 Buzomi F., gesuita 196, 221
 Caballero y Morgáez F. 100
 Cabezas O. 221
 Caddeo R. 286, 293
 Calado J. 361, 369
 Calafate P. 361
 Calderón de la Barca P. 78, 80, 81
 Caltagirone G. 377, 387
 Calvo M. 91-92, 108, 124, 132-133
 Ca' Masser L. da 290
 Cam, figlio di Noè 74
 Caminha P. V. de 109, 186
 Cammarano S. 143
 Camões L. de 13, 19, 56, 178, 301-302, 308,
 316, 344, 347-348, 351, 358, 361-363,
 368, 370, 455-456
 Campbell W. W. 433, 437, 439
 Campos Ha. de 9, 441, 453-457
 Campos He. de 445
 Camus A. 409
 Candeloro A. 459, 470
 Candone G., gesuita 195
 Canestrini G. 286, 293
 Cano J. S. del vedi Elcano
 Caraci I. L. 285-286, 288, 290, 293
 Carafa G. T. 193
 Carafa V. 224
 Cardim A. F. 196
 Cardoso A. P. 177
 Cardoso J. 222, 258
 Carita R. 186, 189, 418
 Carletti F. 229, 258
 Carlo d'Angiò 163
 Carlo I, re di Spagna 25, 29, 89, 146, 194
 Carlo II, re di Spagna 194
 Carlo III di Borbone 166
 Carlo IV, re di Napoli 194
 Carlo V, imperatore 29, 86, 89, 120-121,
 123, 125-127, 129, 138, 194
 Carmo C. do 364
 Carpenter M. T. 269-270
 Carrà C. 371, 379, 387
 Carradine B. 269-270
 Carreira P. 285, 287, 359, 369
 Carroll L. 358

- Carruba V., gesuita 195
 Carstens H. 163-164
 Cartagena J. de 107, 116, 125, 131, 138
 Cartesio (René Descartes) 40
 Carvalho D., gesuita 196, 221
 Carvalho J. B. de 186, 189
 Carvalho R. de 450, 452, 457
 Carvalho V. de 196, 221
 Casetti L. 7, 9, 11, 20, 25, 47, 53, 421, 423, 436
 Casini L. 320, 325, 340
 Castanheda F. L. 449, 457
 Castel-Branco J. R. de 365
 Castiglia F., gesuita 90, 94, 145, 161, 195
 Castro B. de 347
 Castro A. P. de 168, 177
 Castro M. J. 414, 417
 Castro P. F. de, marchese di Sarria 77
 Castro X. de 140, 151
 Catelani A. 225, 257
 Catroga F. 103, 114
 Catrou F., gesuita 292-293
 Cauellat G. 268, 270
 Cavedoni C. 264-266, 270
 Cavendish H. 425, 439
 Ceia C. 110, 115, 316
 Cendras B. 292-293
 Cerqueira J. F. 224, 416-417
 Cesare G. 93-94, 135, 231, 288
 Chamoiseau P. 407, 417
 Champollion J.-F. 268, 270
 Chance D. 417
 Chandeigne M. 138, 146, 151, 257
 Chardin T. de 295, 299, 309, 317
 Charles E. R. 268, 270
 Charney M. W. 231, 258
 Chateaubriand F.-R. de 319
 Chaudhury S. 227, 258
 Chavoz N. 147, 151
 Chemello A. 186, 189
 Chevalier J. 305-306, 311, 316
 Chevreuil L. 200
 Chiarelli S. 396
 Chiericati F. 91, 108, 120, 127, 132
 Chrétien de Troyes 162, 365
 Ciardi M. 151
 Cicogna E. A. 127
 Cidade H. 457
 Cielinski C. 410, 417
 Cieszynska B. E. 356
 Cipolla L. G., gesuita 195
 Clark F. E. 269-270
 Cláudio M. 9, 19, 343-352, 362
 Clavius C. 446, 457
 Clemente VII, papa 77, 86, 89, 91-92, 120
 Clemente XI, papa 231
 Clerke C. 149
 Coelho E. P. 189, 316
 Coen Es. 373-374, 387
 Cohen Er. 17, 184, 189
 Coimbra A. 179, 189
 Cola G., gesuita 195
 Coleridge S. T. 279
 Coles P. 422, 439
 Colla E. 229, 258
 Collaert A. 136-137
 Collini P. 8, 17, 277, 280-281
 Collins J. T. 111, 115, 316
 Collot M. 296, 299, 316
 Colombo C. 29, 44, 74-75, 78, 86, 106, 113, 128, 136-140, 146-147, 152, 286, 293
 Colombo E. 224-225, 227, 258
 Colonna A. F. 287
 Colonna V. 287
 Comer R. P. 425, 439
 Cometa M. 400-401, 405
 Conde C. 364
 Condore G. 200
 Conrad J. 321, 341
 Considine J. 228, 258
 Contarini G. 90, 107, 125-126, 133
 Contente Domingues F. 106, 115, 441, 445
 Conti N. dei 285
 Contreras A. 454, 458
 Cooke J. 270
 Coppin J. 268, 271
 Corbinelli F. 290
 Corsali A. 290, 449
 Cortesão A. 176, 231, 258
 Cosimo III dei Medici, granduca di Toscana 447
 Costa B. da 200
 Costa B. F. 356
 Costa C. da 179, 189
 Costa D. P. da 356, 362, 370
 Costa F. da 221
 Costa J. da, gesuita 450, 457
 Costanzo 195

- Cottingham E. 427-428
 Couto D. 114-115, 117, 168, 177
 Cranach L. 357
 Cristóvão F. 182-183, 185-189
 Crommelin A. 427-428, 430-431
 Cronan U. 70, 80
 Cuenca J. P. 81, 395-396
 Cunha N. F. da 186, 189
 Cunha T. da 231, 287
 Cusati M. L. 167, 178, 226, 258
- Da Empoli G. 290
 Dainelli G. 86, 100
 Dainville F. de 221, 258
 Dalí S. 364
 Damásio A. 301, 316
 D'Annunzio G. 170
 Danti E. 445
 D'Arienzo L. 286, 293
 Dara Sukoh, principe, 291
 Darwin C. 392-393
 Darwish M. 58
 D'Ascenzo A. 219, 221, 225, 258
 Davidson C. 268, 273, 427-431, 440
 De Chirico G. 19, 371
 Deleuze G. 296, 302, 311-312, 314, 316
 Della Valle P. 268, 271
 Delli Priscoli R. 372, 387
 De Lutio N. 263
 De Marini G. F. 200, 224, 228, 258
 Denucé J. 86, 100
 De Pisis F. 379
 De Robertis G. 380
 Derrida J. 109, 115, 150-151
 Descartes R. 360
 Descola P. 410, 417
 De Ursis S., gesuita 195
 Deydier F. 200-201
 Dias A. 196
 Dias F. de A. 170, 178
 Dias M., gesuita 450-451, 457
 Dickinson D. 426, 440
 Diderot D. 141, 150-151
 Dioguardi G. 310
 Ditson G. L. 268, 271
 Dũng N. M. 227
 Domínguez J. M. 195, 218
 Dorfles G. 416, 418
 Doyen G. 436, 440
- Drake F. 73, 141
 Dror O. 230, 258
 Dārā Shikōh, principe*
 Duarte J. E. 64, 80, 82
 Duarte L. P. 351-352
 Duarte, principe di Portogallo 448
 Dubini R. 364
 Dudley R., duca di Northumberland 446
 Duplessis J. 151
 Du Plessis M. 230
 Dürer A. 139, 357, 364
 Duviols J.-P. 138, 146, 151
 Dyson F. W. 20, 422, 427, 429-433, 438, 440
- Ebert S. 86, 100
 Eco U. 135-136, 151, 321, 340
 Eddington A. S. 9, 12-14, 20-21, 419, 421-422, 427-430, 432-440
 Eden R. 121, 132
 Egido A. 63, 80
 Ehlers J. 425, 440
 Ehringer H. 112
 Einstein A. 9, 12-13, 20-21, 329, 341, 389, 421-427, 430-435, 437-440
 Eisenstein E. L. 121, 132
 Elcano J. S. 12, 15, 21, 25-26, 45, 73, 90-91, 99, 105, 107, 111-112, 114, 117
 El Daly O. 268, 271
 Eleonora d'Aquitania 158, 162
 Ellen R. 110, 115
 Eluard P. 373
 Empedocle 455
 Enrico II d'Inghilterra detto il Plantageneto 162
 Enrico III, re d'Inghilterra 163
 Enrico VIII, re d'Inghilterra 87
 Enrico (Henrique), infante di Portogallo 310, 363, 370, 441, 443, 448
 Erasmus (Erasmo) da Rotterdam 89
 Ercilla y Zúñiga A. de 140
 Ercole 63-64, 67, 81, 135, 278, 371, 375
 Erodoto 93, 400
 Errichetti M. 193, 218
 Escudero J. A. 82, 105, 115
 Espinosa G. G. de 131-132
 Euclide 444, 455
 Evaristo C. 19, 390-391, 396
 Evesham J. 268, 271

- Falchetta P. 133, 291, 293
 Faleiro F. e R. 446-447, 453
 Falgayrettes-Leveau C. 418
 Falk A. 54, 62
 Fanfoni-Bongrani L. 265, 271
 Faria A. 348, 352
 Faria A. da 226
 Faria F. L. de 87, 100, 115
 Faria M. S. de 450, 456
 Fasano P. 151, 398, 400, 406
 Fastelli F. 9, 20, 397
 Favaro A. 450, 457
 Favier J. 151
 Fazel R. 9, 20, 397, 399, 401-406
 Federici C. 288-289, 293
 Fejér J. S. J. 223, 258
 Feld H. 222, 258
 Ferdinando II d'Asburgo, arciduca 126
 Ferdinando d'Aragona, re di Sicilia,
 Castiglia, Aragona 145
 Ferdinando Maria de' Medici 225
 Fermat P. de 360
 Fernandes G. 202, 218, 226, 258
 Fernandes M. L. C. 222, 258
 Fernández de Navarrete M. 126
 Ferrario B., gesuita 195
 Ferreira E. 417
 Ferreira M. 200
 Ferret O. 147, 151
 Ferro A. 170, 175-176, 178
 Fieschi F., gesuita 199
 Figueiredo R. 19, 370, 392, 396
 Filippo I, re di Portogallo 194
 Filippo II, re di Francia noto come Filippo
 Augusto 158, 161
 Filippo II, re di Portogallo 194
 Filippo III, re di Portogallo 194
 Filippo III, re di Spagna 69, 77
 Finazzi-Agrò E. 175, 178
 Finé O. 442, 445
 Fink E. 301-303
 Finnaeus O. 442
 Fiolhais C. 444, 457
 Fiorani F. 136, 138, 140-142, 146, 148-151
 Fiordaliso G. 9, 21, 459
 Fischetti F. 263
 Fitch R. 231
 Fitz-Ball E. 279, 281
 Flach M. 111, 115
 Flaubert G. 319
 Flecniakoska J.-L. 64, 80
 Fleischer M. and D. 432-433
 Foa A. 127, 132
 Fomalont E. B. 434, 440
 Fonseca L. A. da 286, 293, 396
 Formisano L. 186
 Foster W. 268, 271
 Foucault M. 136, 139, 151, 298, 310, 314,
 316
 Fouché C. T. 269, 271
 Fragnito G. 125, 133
 Francés 449-450
 Francesco V, duca 265
 Franco J. E. 293, 340, 356, 361
 Franque D. J. 417
 Freud S. 327, 329, 331-333, 335-336, 338,
 340-341
 Freundlich E. 425-426, 433
 Freyre G. 391, 396
 Frith F. 268, 271
 Fuciti D. 8, 17, 193, 195-203, 218
 Gagarin J. 28
 Galhardo J. 364
 Galilei G. 360, 449-450, 457
 Galle P. 137
 Gama V. da 8, 17-18, 56, 277-278, 282,
 284-287, 294, 344, 347-350, 352, 368,
 370, 442, 447
 Gamow G. 456
 Gandra M. J. 356
 García Arranz J. J. 111, 115
 García de la Concha V. 461, 470
 Garcia J. M. 166-167, 364, 370
 García Márques G. 399
 Garofalo V. 442, 457
 Garrod R. 111, 115
 Gastaldi G. 122
 Gattinara M. A. di, marchese e cancelliere
 imperiale 89-90, 100, 107, 115
 Gauchet M. 360
 Gaudibert P. 418
 Gavrati Miyashiro M. P. 219, 259
 Geesey P. 341
 Genette G. 140, 151, 321-322, 341, 379,
 387
 Gennari P. 264-265
 Genovese R. 399, 406

- Geoffrey of Monmouth 365
 Geremia 49
 Gerndt H. 278, 281
 Gersão T. 368
 Gesù Cristo 49, 75
 Getino O. 183, 189
 Gheerbrant A. 305-306, 311, 316
 Giacconi R. 31
 Giacobbe, patriarca 48, 50
 Giacomo I, re d'Inghilterra 158-159
 Giberti G. M. 91
 Giglioli D. 402, 406
 Gilbert W. 109, 360
 Gil J. 104, 112-113, 115
 Gillis C. J. 269, 271
 Gimpriano N., gesuita 195
 Giovanni, apostolo 49
 Giovanni Carlo de' Medici, cardinale 450
 Giovanni da Montecorvino 285
 Giovanni II, re di Portogallo 165
 Giovanni III, re di Portogallo 121
 Giovanni V, re di Portogallo 450, 452
 Giuda Iscariota 163
 Giuliano A. 125, 227, 231, 259
 Giulio II, papa 166
 Giunta P, gesuita 227
 Giuntini F. 444
 Gleiser M. 455
 Glissant É. 408, 417-418
 Goes F. de 447
 Goethe J. W. von 319, 357
 Goffin R. 87, 100
 Góis D. de 140, 443, 457
 Goldoni M. 265, 271
 Gomes E. 132, 138, 364, 453
 Gonoï T. 222, 259
 González J. M. 64, 80, 82, 458
 Gotthard A. 289, 293
 Gouveia D. de 219, 366
 Granada M. Á. 59, 145, 449, 457
 Granja A. de la 78, 82
 Grasso N. 124
 Gravina G., gesuita 195
 Graziani M. 7, 9, 11, 20, 53, 178, 260, 343, 441
 Green A. 338, 341
 Gribbin J. 455
 Grossman M. 423
 Guattari F. 296, 302, 312
 Guerra Junqueiro A. M. 362, 365, 368
 Guerreiro E. 293, 297, 316
 Guglielmi G. 378-379, 387
 Guglielmo VII, conte di Poitiers e duca d'Aquitania 16, 157
 Guglielmo VIII 158
 Gui III, conte de Châtillon e II conte di Saint-Pol 161
 Guillemard F. H. H. 38, 45, 87, 100
 Guillem de Rocafolh 159
 Guillén C. 466, 470
 Guimaraes J. de 9, 20, 189, 407-410, 414-418, 457
 Guzmán F. de 64, 80, 183, 189
 Häberlein M. 112, 115
 Hagenmaier W. 222, 259
 Hainques A. 201
 Hakluyt R. 268-269, 271-272, 293
 Hale G. E. 424-425
 Hamburger E. W. 456-457
 Hamon J. 136, 151
 Harisse H. 100
 Haro C. de 87, 89-91, 94, 112-113, 123
 Harriman W. 269, 271
 Harvey G.M. 438, 440
 Hassan W. S. 336, 341
 Hawking S. 42, 437, 440
 Haykal M. H. 320
 Headley J. M. 89, 100, 115
 Hebel J. P. 466-467, 470
 Heidegger M. 54, 297, 299, 303, 309, 315-316, 418, 462, 466-467, 470
 Heine H. 18, 280-282
 Heinseberg W. 339
 Hellmann J. 399, 406
 Hendrix W. S. 70, 80
 Heringer V. 19, 393-396
 Herrán Alonso E. 64
 Hickcok T. 289
 Hirschorn (Hirtzhorn) E. 108, 124, 132
 Hoade E. 268, 271
 Hoáng A. T. 226
 Hogenberg F. 364
 Holbein H. 362
 Hollanda F. de 167
 Holland N. N. 340-341
 Homem L. 447
 Honterus J. 106, 117

- Hooke R. 360
 Hoorn J. T. 268, 271
 Howard-Vyse R. 268, 271
 Hoyos Hattori P. 219, 259
 Hugonnet L. 269, 271
 Hühn P. 316
 Hunziker W. 184
 Husserl E. 299, 418
 Hutcheon L. 368
- Iacono A. M. 328, 341
 Iappelli F. 194, 218
 Ibn 'Abdûn 60
 Ibn as-Sid 61
 Ibn Bassâm ax-Xantarîni 60, 62
 Ibn Battûta 55
 Ibn Darrâj al-Qastallî 61
 Ibn Sâra 61
 Ibn Tâbit 60
 Iglesias L. 73, 80
 Innocenzo XI, papa 200
 Insúa Cereceda M. 68
 Intorcetta P., gesuita 195
 Ipolyi A. 88, 100
 Irick A. 269, 271
 Irvine W. 292-293
 Isabella Clara Eugenia, sorella di Filippo III 69, 77
 Isabella d'Avis, consorte di Carlo V 194
 Isabella d'Este 120
 Isabella di Castiglia, regina di Spagna 145
 Isaia 47, 49-50
 Isidro J. 364
 Isodoro di Siviglia 359
 Italia P. 377-378, 387-388
 Izquierdo Domingo A. 64, 69
- Jacobi R. 320, 341
 Jacobs H. S. J. 223
 Jafet, figlio di Noè 74
 Jakobson R. 401
 Jappelli P. 194, 218
 Jaucpurt L. de 140-142, 147, 150-152
 Javron J. M. 232, 257
 Jayasuriya S. de S. 226, 259
 Jesus C. M. de 390, 396
 Jiménez Guzmán L. F. 183, 189
 João II, re di Portogallo 441, 445
- João III, re di Portogallo 120, 219, 442, 446
 John J. 341
 Jones B. F. 434, 440
 Jones P. 414, 418
 Jordan A. 116
 Jorge, principe di Portogallo 165
 Joyce J. 390
 Juberías J. H. 55-56, 62
 Júdice J. A. De M., visconte di Lagôa 100
- Kaddari Z. 47, 51
 Kafka F. 328, 341
 Kalfatovic M. R. 268, 271
 Kauffman A. 405
 Keil A. 362
 Kempis T. 229
 Kennedy J., presidente degli Stati Uniti d'America 28, 45, 462
 Kennefick D. 422, 425-426, 428, 432, 434, 437-440
 Kepler (Keplero) J. 360
 Kershaw I. 356
 Kévonian K. 227, 258
 Keynes J. M. 329
 Khawam R. R. 62
 Kinglake A. W. 268, 271
 Kipling R. 329
 Kishino H. 220, 259
 Klotz A. 436, 439-440
 Kluge S. 74, 81
 Klusch H. 100
 Knappert J. 56, 62
 Kochno B. 373
 Kornblum H. W. 433
 Korolëv S. 27, 29
 Korstanje M. 189
 Koyré A. 360
 Krapf K. 184
 Krasa J. 272
 Küpper J. 76, 81
 Kussi P. 272
 Kynuyn J. 446
- Labussissière O. 316
 Lacan J. 400
 Laing R. D. 331, 341
 Lã J. R. 356

- Lamartine A.-M.-L. de 319
 Lambert de la Motte P. 200
 Lampillas F. J. 443, 457
 Lanciani G. 5, 176-178
 Landi M. 8, 15, 135
 Landolfi T. 9, 19, 371, 383-387
 Lane L.C. 269, 272
 Langella G. 384, 387
 Lang M., vescovo di Gurk 87-91, 98, 100, 105-108, 110, 116, 124
 Langrouva H. 316
 La Spisa P. 9, 18, 319
 Lathrop J. D. 425, 439
 Lebling R. 54, 62
 Ledda G. 68, 81
 Leeuwenhoek A. van 360
 Lefèbvre H. 296, 317
 Leibniz G. W. von 144, 360
 Leitão H. 442, 444-445, 451, 457
 Lejeune P. 397, 406
 Lemaire de Belges J. 365
 Leonardo da Vinci 12, 364
 Leone XIII, papa 169
 Leone X, papa 89, 124, 166, 231
 Leonov A. 28
 Letria J. J. 418
 Letts M. 268, 272
 Levinas E. 410, 412, 418
 Lima I. P. de 349, 352, 395
 Linh N. T. V. 226, 259
 Lippmann W. 400, 406
 Li Zhizao 451
 Llompert G. 78, 81
 Locher J. 66, 81
 Longobardo N., gesuita 195
 Lopes P. E. C. 259, 362, 449, 457
 López Poza S. 63, 80-81
 Lorefice (Laurifice) E., gesuita 195
 Lorenzo de' Medici 363
 Lotti C. 78
 Loureiro La S. 8, 18, 295
 Loureiro R. M. 113-115, 117
 Lourenço E. 171, 343-344, 352, 356-357, 359, 361, 369-370, 408, 414, 418
 Lourenço F. 171
 Loyola I. di 219, 232, 258
 Luhmann B. 362
 Luigi VI, re di Francia 161
 Luigi VIII, re di Francia 160-161
 Luigi IX, re di Francia 160-161, 229
 Luigi XIV, re di Francia detto Re Sole 141
 Luisa di Savoia, regina di Francia 86, 120-121
 Luís, principe di Portogallo 444, 448
 Lukács G. 295, 317
 Lutero M. 89, 105, 259
 Maalouf A. 409, 418
 Macedo J. A. de 443, 457
 Machado Á. M. 185-186
 Machado D. B. 443, 449, 457
 Machault J. de 223
 Machiavelli N. 12, 124
 Madden R. R. 268, 272
 Maeder C. C. M. 377, 387
 Magellano (Magalhães) F. 3, 7-9, 11-12, 14-16, 20-21, 25-27, 34, 36, 38, 43, 45, 73, 83, 85-87, 89-90, 93-97, 99-101, 103, 106-107, 112-113, 115-117, 119, 121-123, 125-133, 135-143, 145-149, 153, 356, 399, 441, 443, 446-449, 452-454, 457-459
 Maia M. da 223
 Maiorica G., gesuita 229
 Maki M. 196
 Malheiro H. 317
 Malpique C. 185, 189
 Manetti R. 8, 16, 157-159, 164
 Manganelli G. 372-373
 Mann T. 101, 329
 Mantegna A. 357
 Mantovano P. F. 124
 Manucci N. 291
 Manuele (Emanuele, Manuel) I, re di Portogallo 12, 138, 140, 194, 231, 259, 287, 363, 443, 457
 Manuzzi N. 291-294
 Maracci G. 222-223
 Marastoni C. 263
 Marçalo M. J. 177-178
 Marcel G. 305, 360, 423
 Marcellus M.-L. 268, 272
 Marchese di Pombal 169
 Marchesi G. 221, 259
 Margherita d'Austria, regina e consorte di Filippo III 69, 77, 90
 Maria Manuela d'Avis (d'Aviz) 194
 Marianna d'Austria 194

- Marini L. G. 200, 224, 228, 258, 266, 272
 Mariti G. 268, 272
 Markey L. 152
 Marques-Ogi P. 196-197, 202, 204, 206-208, 211, 230
 Marques T. M. 174-175, 178
 Marques V. S. 361
 Martinez L. P. 107, 116
 Martinic M. 114, 116
 Martins D. 444, 457
 Martins G. de O. 179-180
 Martins O. 310, 317
 Massimiliano d'Austria 264
 Massimiliano II, imperatore 87, 89
 Mastrilli M. 224
 Mata Induráin C. 68, 80
 Matias Corvino, re d'Ungheria 105
 Matisse H. 416
 Matteo, evangelista 63, 81
 Mayer S. G. 321, 341
 McCarl C. 108, 116
 Measor H. P. 268, 272
 Meester de Ravestein B. de 88
 Melo F. M. de 168, 177
 Memling (Memlinc) H. 357
 Mendonça H. L. de 362
 Mendonça J. T. de 176
 Mendoza L. de 125, 131
 Meneghetti M. L. 158, 164
 Menegon E. 198, 218
 Mercatore G. 142
 Méricam-Bourdet M. 144, 152
 Merleau-Ponty M. 299, 301-302, 317
 Meschendörfer H. 88, 100
 Meschita A. 97
 Meshullam ben Menachem 50-51
 Meyer P. 163
 Mezzofanti, cardinale 264
 Miguel Ângelo vedi Buonarroto
 Mikhailov A. 434
 Milner Y. 42
 Miranda F. S. de 167, 177
 Miranda S. de 364
 Mitchell W. J. T. 400
 Moeller C. N. 268, 272
 Moerlein G. 269, 272
 Molinari P. 230, 259
 Molnár L. 105, 116
 Monok I. 105, 116
 Montefeltro F. da, duca di Urbino 287
 Montémont A. É. 141, 152
 Montesquieu 141
 Montilla F. 221
 Morabito A. S., gesuita 195
 Morais G. 9, 20, 407-414, 417-418
 Mordovtsev D. L. 269, 272
 Morejón P. 196
 Moretti G. 152
 Morin E. 296
 Morison A. 268, 272
 Morison S. E. 85-87, 90, 100, 133
 Moro T. 348
 Morujão I. 189
 Mosè 48, 169
 Mourão-Ferreira D. 165, 171, 174-176, 178, 364
 Mourão I. A. T. 221, 259
 Moura V. G. 358
 Muller F. 113, 116
 Muñoz Molina A. 9, 21, 459-470
 Münster S. 81, 358
 Münzer G. 445
 Murray D. 270, 356, 358
 Musacchio E. 286, 293
 Musk E. 43, 45
 Mussolini B. 170, 176
 Nascimento A. A. 442, 444-445, 457
 Navajas R. 460, 470
 Nava L. M. 312, 317
 Nemésio V. 363, 370
 Nerval G. de 18, 319, 322
 Newmarch C. H. 268, 272
 Newton I. 20, 360, 422-423, 425, 443, 457
 Nguyen T. H.T 226, 259
 Nguyễn Phúc Tần, sovrano della
 Concincina 227, 231
 Niccolò di Nale 444
 Nietzsche F. 361, 370, 372
 Nishi R. 196
 Nishi T. 221
 Nobre A. 169
 Noè 68
 Norden F. L. 268, 272
 Novotny R. 111, 115
 Nowell C. E. 87, 100

- Nunes P. 441-448, 450, 455, 457-458
- Obersteiner J. 87
- Obizzi T., marchese 264, 266, 270, 272-273
- Odorico da Pordenone 231, 257
- Ogden T. H. 322, 339, 341
- Oláh M. 100, 104
- Olahus N., vescovo di Pécs 88
- Olaus M. 363
- Oleza J. 469-470
- Oliva G. P., gesuita 199
- Olivares M. J. 107, 116
- Oliveira A. de, ambasciatore 367
- Oliveira F. de 363
- Oliveira F. R. de 451
- Olivier G. A. 268, 272
- O'Malley J. W. 194, 218
- Omero 56, 119
- O'Neill C.E. 195, 218, 260
- Onetto M. P. 113, 116
- Ong Nghe Bo 230
- Orfeo 173
- Orlando F. 12, 147, 152
- Oropesa D. de 221
- Orta B. S. de 451
- Ortigão 169, 178
- Ottone di Frisinga 365
- 'Ovadyà Yaré 50
- Oviedo J. F. de 104, 220
- Palau B. 64, 81
- Palmer H. 269, 272
- Palmer S. 357
- Panofsky E. 63, 81
- Paolo III, papa 193, 219
- Paolo V, papa 224
- Papini M. C. 374-375, 388
- Parente U. 194, 218
- Parisi G., gesuita 195
- Parisio C. detto Cataldo Siculo 165
- Pascal B. 317, 360
- Patrocínio P. R. T. do 392, 396
- Pavone S. 198, 218
- Paz O. 178, 365, 409, 418, 454
- Pedraza J. F. 77, 81
- Pegolotti F. B. 285
- Peirce C. S. 136, 152
- Pelliccia C. 8, 17, 219, 222, 225, 231, 259-260
- Penke O. 144, 152
- Pépin F. 147, 150
- Peragallo P. 286, 293
- Pereira A. N. 220, 260
- Pereira D. P. 441
- Peres F. 223, 226, 364
- Pérez de Tudela A. 116
- Pérez-Simón A. 460, 470
- Pérez Vázquez M. E. 111, 114
- Pernety A.-J. 149, 152
- Perocco D. 8, 15, 119-120, 122, 133
- Peruzzi G. 439
- Pessoa F. 19, 56, 59, 185, 189, 302, 308-309, 351, 355, 358, 361-363, 366-367, 370, 382, 386-388, 452, 458
- Peuerbach (Purbachio) G. Von 445, 458
- Peutinger K. 88
- Pham H. T. S. 222, 227, 259
- Phan P. C. 230, 259
- Phillips T. 356
- Phú Yên A. 230
- Piacentini P. 265, 272
- Pian del Carpine G. da 285
- Piani G., gesuita 231
- Picard C. 55-56, 62, 260
- Piccolomini A. 444
- Picou H. P. 359
- Picozza P. 373, 387-388
- Piero della Francesca 357
- Piervincenzo Dante de Rinaldi vedi Danti 445
- Pietro, apostolo 68
- Pietro II d'Aragona, re 158
- Pietro Ispano, papa Giovanni XXI 166
- Pietro Martire d'Anghiera 89, 101, 117, 127
- Pigafetta A. 7, 11-12, 15, 21, 25, 83, 85-86, 92-95, 97-100, 108, 111, 114-117, 119-125, 127-133, 149, 151, 189, 399, 448-449, 456
- Pillet A. 163-164
- Pimente L. S. 447, 458
- Pincherle M. C. 9, 19, 389, 392, 396
- Pinheiro T. 356
- Pinto F. M. 226, 258, 352, 364
- Pinto J. R. 187, 189

- Pinto O. 289, 293
 Pioletti A. 321-322, 341
 Pires J. C. 310
 Pires T. 231, 258
 Pitagora 64
 Plinio 93, 287, 444
 Poe E. A. 279, 330, 381
 Polanco A. de 220
 Poli D. 232, 260
 Pollack S. 362
 Polo M. 128, 230, 261, 284, 293
 Pope A. 144, 227
 Poppenberg G. 68, 70, 73-74, 76-77, 81
 Porfirio J. L. 418
 Posateri A., gesuita 195
 Potte-Bonneville M. 407, 418
 Pozuelo Yvancos J. M. 460, 470
 Praz M. 319, 341
 Prista L. 180-182, 187-189
 Priuli G. 286, 294
 Prodicò, sofista 64
 Pulci L. 377-380
 Purchas S. 289, 294
- Quadros A. 170, 366
 Queirós E. de 366, 370
 Quental A. de 365-366, 370
 Quesada G. de 125, 131
 Quirino C. 100
 Quiroga O. 453
- R. 460, 470
 Rabelais F. 377-378
 Radulet C. 186, 189, 278, 282, 285, 290, 294
 Raimon II de Rocafolh 158
 Rákóczi I. 15
 Ramalho A. da C. 165, 169, 178
 Ramos C. 364
 Ramos M. J. 285, 294
 Ramusio G. B. 92, 100, 120-124, 127-128, 130-133, 287-288, 293-294, 441, 448-449, 458
 Rank O. 330-331, 333-334, 341
 Real M. 361
 Reddy F. 454, 458
 Rego J. L. do 393
 Reina P. S. de la 125, 131
- Reinel P. e J., cartografi portoghesi e fratelli 146
 Resende B. 396
 Resende G. de 166-167, 178
 Restany P. 414, 418
 Rey J. M. 412, 418
 Rhodes A. de 202, 227, 230, 259-260
 Riario Sansoni R., cardinale 287
 Ribas F. 197, 203, 212
 Ribeiro B. 167, 364-365
 Ribeiro M. 196, 218, 222, 260
 Ribeiro V. 223, 260
 Riccardo I, re d'Inghilterra detto Riccardo Cuor di Leone 162
 Ricci M., gesuita 198, 266, 291, 293, 451
 Richter K. 281-282
 Riemen R. 358, 360-361, 369-370
 Rinaldi P. D. de 445
 Rindler W. 425, 440
 Ripa C. 231
 Rita A. 2, 9, 19, 355, 366-367, 370
 Rizzoli L. 151, 153, 264-265, 272, 341, 387, 456, 458
 Roani G. L. 344, 349-352
 Roberval G. P. de 360
 Robins B. 446, 458
 Rocchetta A. 268, 273
 Rocha B. de, gesuita 199
 Rocha C. 309, 317
 Rocha J. M. da 452
 Rodin A. 363
 Rodrigues E. 176, 178
 Rodrigues F. 449
 Rodrigues S., gesuita 219
 Roersch A. 101
 Rogerio II, re normanno di Sicilia 59
 Rolet A. e S. 87, 89, 101
 Romoli M. 2, 7, 14, 25
 Ronsard P. de 365
 Rosa C. 8, 18, 283, 356
 Rosales J. 449-450
 Roscioni G. C. 232, 260, 378, 382, 388
 Rossi B. 31
 Rossi G. C. 175
 Rousseau J.-J. 16, 141, 143, 147, 150, 152
 Rovelli C. 322, 339, 341
 Rubens 19, 111, 392, 396
 Rubiés J.-P. 220, 260

- Rubruck G. da 229
 Ruelle D. 455
 Ruggieri M., gesuita 195
 Ruivo M. B. 409
 Ruiz B. 221
 Ruiz-de-Medina J. 195, 218, 223-225, 260
 Russell C. 221, 260
 Russo L. 44-45
 Russo M. 8, 17, 193, 200, 203, 218, 231-232, 260
 Russo V. 343, 352
 Rustichello da Pisa 230
 Ruyll A. C. 226
- Sabbatini M. 381, 388
 Saccano M., gesuita 226-227, 229, 235, 239-242, 244-246, 248, 250-252, 254, 256, 258-259
 Sacrobosco G. 444-446, 450-451, 455, 457
 Saed Adam A. A. 336, 341
 Sagan C. 41, 45
 Said E. 319-321, 335, 341
 Saitō Shōzaemon P. 196
 Salánki J. 104, 116
 Salazar A. 8, 17, 176, 179-182, 184-189
 Salazar A. O. 174, 295, 367
 Salgari E. 19, 383, 385, 388
 Salinas M. de 88
 Salmerón A. 194, 218
 Sánchez Gómez L. Á. 111
 Sánchez-Romero R. 460, 470
 Sang N. V. 226, 259
 Santa Cruz J. de 221
 Santos A. dos 364
 Santos A. A. dos 364
 Santos G. 173, 178
 Santos J. M. dos 409
 Sanuto M. 286, 294
 Saramago J. 231, 260, 348, 352, 370, 408, 418
 Sassetti F. 290
 Sassi P. A. 120
 Sass L. A. 331, 341
 Sauer G. 49, 51
 Saverio F., gesuita 198, 219-220
 Savi B., pseudonimo di Urbano d'Aviso 450
 Savinio A. 9, 19, 371, 376-383, 387-388
 Scaffai N. 401, 403, 406
 Scarpari M. 227, 259
- Schenberg M. 455-456
 Schnabel J. G. 281
 Schöner J. 26, 45, 113, 116-117
 Schütte J. F. 223, 260
 Schutz A. H. 158, 160, 163
 Sebald W. G. 403
 Sebastião, re di Portogallo 311
 Secundus J. 87, 89
 Segre A. 286, 294
 Seidenschwarz F. 117
 Sem, figlio di Noé 74
 Sena J. de 167, 170-174, 176, 178
 Senofonte 64
 Serrano G. 97, 128-129
 Serrão J. 127-128, 447, 458
 Serviss G. P. 432-433
 Sestieri L. 50-51
 Shaheen M. 321, 341
 Shakespeare W. 121
 Sheperd A. 28
 Sherer M. 268, 273
 Sica M. 231, 260
 Siddiq M. 321, 330, 341
 Sidotti G. B. 198
 Sierks H. 45
 Silva G. 401-402
 Silva R. H. da 409, 414, 418
 Silva, S. A. 180, 189
 Silveira R. da, viceré 195
 Silvini G. 286, 294
 Ska J.-L. 48, 51
 Smith F. 269, 273
 Smith M. S. 50-51
 Smith P. J. 111, 115-116
 Soares B. 185, 189, 388
 Soares M. 346-347, 349, 352
 Sofocle 327
 Soja E. 296, 314, 317
 Sokolov E.G. 106, 117
 Solís J. de 94
 Sommer R. 316
 Sommervogel C. 223, 260
 Sopwith T. 268, 273
 Soria B. 272, 288, 443, 445, 458
 Sousa I. C. de 227, 231, 260
 Sousa A. M. 13, 21
 Sousa M. A. de, governatore delle Indie portoghesi 220
 Souto E. 9, 20, 407, 414, 418

- Spallanzani M. 286, 294
 Spignoli T. 9, 19, 371
 Sramek R.A. 434, 440
 Stafford I. 449
 Steck A. 110, 117
 Stegagno Picchio L. 170
 Steiner G. 358
 Stendhal M.-H. B. 184, 189
 Strabone 287
 Stradano G. 136-137, 150, 152
 Strangford E. A. 268, 273
 Strauss R. 361
 Strobl K. H. 273
 Strozzi P. 290
 Suárez Miramón A. 68, 78, 81
 Swift J. 398-399, 458
 Szabó L. 105, 117
 Taida I. 224, 260
- Tana L. 226, 261
 Tanturri A. 193, 218
 Tarawneh Y. 336, 341
 Tavares G. M. 317, 348, 352, 368
 Taylor K. W. 230, 258, 269
 Tega W. 137, 152
 Teixeira M. 100, 223, 261, 351
 Telmo A. 366
 Tereškova V. 28
 Thibaudet A. 187
 Thomas J. 151, 229, 268, 273, 293, 339
 Thomaz L. F. R. 106, 110, 112, 117, 136
 Thorne K. 329, 341
 Tocco V. 81, 351, 455-456
 Todorov T. 399, 406
 Tolomeo 95, 287, 443, 455
 Tolosani G. M. 455, 458
 Topa F. 169, 178
 Torcivia M. 198, 218
 Torga M. 176
 Tormen G. 265, 273
 Török Z. 106, 117
 Torre Á. da 13, 366, 379, 445
 Torres C. de 220, 455
 Tosi F. 229, 261
 Tounens A. de 150
 Tournoy G. 101, 104, 109, 117
 Toynbee A. J. 300, 317
 Trambaioli M. 77
- Transilvano (Transilvanus) M. 7, 15, 83,
 86, 87-99, 101, 103-114, 116-117, 122-
 125, 127-131, 133
 Trevisani F. 231
 Trigona A. M., gesuita 195
 Trịnh Tráng, re del Tonchino 227
 Trognoni C. 8, 165
 Trumpler R. J. 433, 437, 439
 Tsuchimochi J. 196
- Ugo X (Ugo di Lusignano), conte di La
 Marche e d'Angoulême 161, 163
 Urbano VIII, papa 230
- Väänänen V. 161, 164
 Vagnon E. 89, 101, 105-106, 108, 117
 Valdés A. de 89
 Valente C. M. da S. 8, 17, 179
 Valéry P. 412
 Valguarnera T., gesuita 195
 Valignano A., gesuita 195, 198, 291
 van Biesbroeck G. 434
 van der Aa P. 289
 van der Straet J. vedi Stradano
 van Duzer C. 26, 45
 van Ghistelle J. 268, 271
 van Zevenbergen M. vedi Transilvano
 (Transilvanus)
 Varela C. 107, 117
 Varthema L. de 286, 288, 293-294
 Vasconcelos D. M. de 290, 316
 Vasta G. 9, 20, 397, 399, 401-406
 Vecchio D. 344, 349-352
 Vecchio E. 152, 263
 Vecchi R. 343, 352
 Vega Carpio L. de 66, 69-71, 73, 75-78,
 81-82, 458
 Vegerius C. 90
 Velho B. 351, 447
 Venturi A. 265, 273
 Verdi G. 143
 Vergari R. 50-51
 Verne J. 374
 Verney L. A. 169, 178
 Veronese A. 50-51
 Vespucci A. 116, 136-137, 151, 448
 Vezzosi L. 7, 15, 85
 Viart P. 108, 124

- Vicente F. 363
 Vicente G. 15, 69-70, 80, 82
 Vieira A., gesuita 168, 178, 358, 363-364, 370
 Vieira I., gesuita 451
 Villanueva D. 370, 470
 Villaret J. 364
 Villiers P. 120
 Vimercati C. 268, 273
 Visconte di Bellamont (Bellomont) vedi Bard
 Vitale I. 271, 454, 458
 Vocht H. de 91, 101
 Vogel H. U. 226, 261
 Volkoff O. V. 268, 273
 Voltaire 8, 16, 135, 141-153
 von Braun W. 27, 41
 von Herberstein S. 88, 100
 von Schullern Schrattenhoffen H. 184
 von Soldner J. G. 425, 440
 von Wellenburg M. L., cardinale di Salisburgo 87, 124
 Vuelta García S. 7, 11, 15, 63-65, 68, 82, 260

 Wace R. 365
 Wagner R. 8, 18, 277, 279-282
 Wallace T. 269, 273
 Wallisch R. 113, 117
 Walpole R. 268, 273
 Walsh W. T. 38, 45

 Wansleben J. M. 268, 273
 Warburg A. 401
 Webe M. 360, 378
 Westphal B. 301-303, 310, 313, 317
 White A. 269, 273
 White K. 408, 418
 Whitehead A. N. 360
 Whitman W. 350
 Wicki J. 221, 261
 Wild J. 268, 273
 Will C. M. 422, 425, 434, 439-440
 Wit F. de 363
 Wittgenstein L. J. 329
 Wonderaer J. 226
 Woolf V. 329
 Wright E. 69, 77-78, 82

 Zaccaria 50
 Zacuto A. 441-442
 Zaoui P. 407, 418
 Zatelli I. 7, 14, 47, 50-51
 Zavarella S. 221, 261
 Zecchi M. 266, 270
 Zeghidour S. 54, 62
 Zorzi M. 108, 292, 294
 Zuckerberg M. 42
 Zurara G. E. de 363
 Zurdo F. 221, 261
 Zweig S. 85, 101, 119, 127, 133, 138, 153, 452-453, 458

STUDI E SAGGI

TITOLI PUBBLICATI

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Acciai S., *Sedad Hakki Eldem. An aristocratic architect and more*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (edited by), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (edited by), *Diminuzioni e accrescimenti. Le misure dei maestri di prospettiva*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Betti M., Brovadan C. (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*
- Biagini C. (edited by), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipo-morfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (edited by), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus conciiis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Lauria A., Benesperi B., Costa P., Valli F., *Designing Autonomy at Home. The ADA Project. An Interdisciplinary Strategy for Adaptation of the Homes of Disabled Persons*
- Lauria A., Flora V., Guza K., *Five Albanian Villages. Guidelines for a Sustainable Tourism Development through the Enhancement of the Cultural Heritage*
- Lisini C., *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo*
- Maggiore G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (edited by), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (edited by), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Paolucci F. (edited by), *Epigrafia tra erudizione antiquaria e scienza storica*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Pireddu A., *In limine. Between Earth and Architecture*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A I.1.68 chez Pa-tāñjali et Bhartṛhari*
- Castorina M., *In the garden of the world. Italy to a young 19th century Chinese traveler*
- Cucinelli D., Scibetta A. (edited by), *Tracing Pathways 雲路. Interdisciplinary Studies on Modern and Contemporary East Asia*
- Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta García (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*

- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
 Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
 Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
 Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Perspectives on East Asia*
 Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*
 Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*
 Squarcini F. (edited by), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
 Sagiyama I., Castorina M. (edited by), *Trajectories: Selected papers in East Asian studies* 軌跡
 Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
 Cingari F. (edited by), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
 Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
 Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
 Federico V., Fusaro C. (edited by), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
 Ferrara L., Sorace D., Bartolini A., Pioggia A. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*
 Ferrara L., Sorace D., Cafagno M., Manganaro F. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*
 Ferrara L., Sorace D., Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*
 Ferrara L., Sorace D., Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*
 Ferrara L., Sorace D., Civitese Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*
 Ferrara L., Sorace D., Comperti G.D. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*
 Ferrara L., Sorace D., De Giorgi Cezzi, Portaluri P.L. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*
 Ferrara L., Sorace D., Marchetti B., Renna M. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*
 Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
 Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
 Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*
 Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*
 Palazzo F., Bartoli R. (edited by), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*
 Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*
 Sorace D. (edited by), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*
 Trocker N., De Luca A. (edited by), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/S2/CE*
 Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*
 Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

- Ammannati F., *Per filo e per segno. L'Arte della Lana a Firenze nel Cinquecento*
 Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*
 Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
 Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Economia e Diritto durante il Fascismo. Approfondimenti, biografie, nuovi percorsi di ricerca*