

# Rifrazioni letterarie nelle culture romanze

*a cura di Giancarlo Deprezis*

Trauben

Strumenti letterari

2

*Comitato scientifico:*

Paolo Bertineti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margatito,  
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

*Prefazione*

ORIELLA ABBATI	
<i>A Passagem das Horas</i> : la macchina sensazionista “imperfeita” dell'ingegnere Álvaro de Campos.	1
PIERANGELA ADINOLFI	
Montherlant et l'Espagne: <i>Don Juan et la Cibelerie du néant</i> .	2
MICHELLE ANDRESSA ALVARENGA DE SOUZA	
Só a antropofagia nos une: una leitura pós-colonial do movimento modernista brasileiro.	3
GABRIELLA BOSCO	
Armand Robin, poète sans passeport: portrait.	4
GIANCARLO DEPRETIS	
Vetrovaglie divise e condivise. Coesione o scissione socio-culturale nel processo di castiglianizzazione in Portogallo durante la monarchia duale.	5
ALESSIA FAIANO	
Dal fantastico al neo-fantastico. Evoluzione di una modalità narrativa nella letteratura spagnola del XX secolo.	6
PABLO LOMBÓ MULLIERT	
Appunti sulle riviste letterarie ispanoamericane del primo Novecento.	7
CHIARA MAINARDI	
<i>Médec</i> di Hoffmann e <i>Medea</i> di Zangarini: da traduzione a trasformazione.	8
MARIA ISABELLA MININNI	
Juan Ramón Jiménez e la Francia: esperienza e poesia.	1

In copertina: Pablo Luis Ávila, *Subida al puerto de Granada (Amanecer)*

© 2012 Trauben editrice  
via Plana 1 – 10123 Torino  
www.trauben.it

ISBN 978 88 87013252

LA MACCHINA SENSAZIONISTA "IMPERFEITA"  
DELL'INGEGNERE ÁLVARO DE CAMPOS

Orietta Abbati

Il titolo dell'articolo si propone come inscenazione di una icona metaforica di una macchina poetica progettata come tale da eggnere Álvaro de Campos, di cui possiamo solo intuire il funzionamento, se si tiene conto del fatto che le diverse componenti non mai state definitivamente assemblate o montate dal loro progettore creatore.

Fuori di metafora, ciò che maggiormente colpisce di *A Passage Home* è proprio la sua natura di opera incompiuta, che sembra intrate nell'aggettivo "imperfetto" una valenza plurima ben oltre i ficati letterale e semantico che gli sono propri, e quand'anche ci tassimo ad essi, sarebbero comunque suscettibili di valutazioni di ne diverso, che possono riguardare sia questo singolo testo sia l' macrotesto pessoano.

Sappiamo che molta parte degli innumerevoli scritti di Pessoa, gore, non è classificabile come opera, data la evidente e provata cicolazione di pagine e pagine, il cui esito è l'incompiutezza, o l'e testi *in fieri*, in attesa di conoscere un destino definitivo. Certo, la n precoce del loro autore e le plurime e necessarie incombenze quone che sottraevano tempo alla scrittura, in parte hanno favorito q stato di cose, ma è pur vero che Pessoa si è sempre dibattuto t incessante lavoro di pianificazione e progettrazione di opere da pu care, ubbidendo ad un lucido impulso classificatorio, e la tender rinviare la fine di un lavoro, spinto da un desiderio di perfezione: to rigettato in quanto impossibile da raggiungere. Scrive a propi Bernardo Soares:

Adoramos a perfeição, porque a não podemos ter; repugna-la-famnt a tivéssemos. O perfeito é o desumano, porque o humano é imperf

<sup>1</sup> B. SOARES, *Libro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 276

Ma, quasi a voler mantenere in vita, negandola, la tensione verso la perfezione afferma anche:

O único destino nobre de um escritor que se publica é não ter uma celebridade que mereça. Mas o verdadeiro destino nobre é o do escritor que não se publica. Não digo que não escreva, porque esse não é escritor. Digo do que por natureza escreve, e por condição espiritual não oferece o que escrevê.

Attorno a questa dialettica, che molto ricorda il gioco della tela di Penelope, si articola l'intera scrittura pessoana la quale, nel suo negarsi, si spinge sempre più oltre, in una voluta ricerca di molteplicità e profondità di senso anche in uno stesso testo, la cui incompiutezza, già di per sé diviene baluardo contro l'idea della finitezza e del limite dell'atto creativo. Dunque, una sorta di paura del concluso sembra rinviare l'ultima parola, perché questo per Pessoa significa entrare nell'ordine del perituro, come ha spesso affermato anche attraverso le riflessioni frammentarie di Bernardo Soares<sup>3</sup>. L'esitazione tra il grande progetto di un'intera letteratura, affidata alla *coterie* eteronimica, di cui fa parte anche il Pessoa ortonomo, e la consapevolezza dei limiti umani, circoscritti in un ambito di imperfezione, lo porta spesso ad assumere posizioni al limite del paradossale, che in quanto tale trova sempre spazio in quelle stesse pagine del *Livro do Desassossego*, così come in tanta corrispondenza e nei testi di critica. In tal senso valgono esemplarmente le affermazioni di Bernardo Soares:

Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. [...] ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada - isto é o máximo da tortura e da umilhação do espírito. Não só os versos que escrevo sinto que me não satisfazem, mas sei que os versos que estou para escrever me não satisfarão também. Porque escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda e executá-la plenamente<sup>4</sup>.

*A Passagem das Horas*, terza grande ode dell'ingegnere sensazionista, costituisce, sotto questo aspetto, uno straordinario esempio della dispersione e frammentarietà, quale *disjecta membra*, del *corpus* pessoano.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 215

<sup>3</sup> "As coisas conseguidas, sejam impérios ou frases, têm, porque se conseguiram, aquela pior parte das coisas reais, que é o sabermos que são perecíveis". (*Ibid.*, p. 181)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 230

Sappiamo, come testimonia la preziosa corrispondenza di Mário Sá-Carneiro, che *A Passagem das Horas* era destinata a *Orfeu III*<sup>5</sup>. Concordando con le indicazioni di Pessoa, Sá-Carneiro, ritiene "...in scindível o nosso engenho", e inserisce quindi nel sommario della sua ode di Campos per la quale sono previste 15 pagine. Ma con risaputo, quel progetto editoriale non va in porto, e anche la stampa le bozze tipografiche nel 1917, mostra un sommario e nomi di collaboratori difforme dal progetto originario di Sá-Carneiro. Quella circo-za, con molta probabilità, deve aver indotto Pessoa a mettere da parte *Passagem das Horas*, rimasta quindi incompiuta, ma sulla quale più volte lungo è tornato, tanto da scrivere ancora un altro testo sempre con titolo di *Passagem das Horas*, che porta la data del 1923<sup>6</sup>.

Comunque sia, questa macchina sensazionista, che era stata prodotta dalle due grandi odi pubblicate su *Orfeu I e II*, funziona in modo discontinuo, interrotto, a differenza della *Ode Marítima* di cui un'eccezione Sá-Carneiro riconosce, "a perfeição de 'linha' costruttiva, e averla letta "descansadamente e sem interrupção"<sup>7</sup>. Del resto, già precedentemente, l'autore di *Dispersão*, aveva espresso tutta la sua sconfinata ammirazione per la *Ode Triunfal*, inviata da Pessoa nel giugno 1914, reputandola "a obra prima do Futurismo" e rivolgerla all'"amigo de alma" in questi termini: "Do que até hoje eu conheci, o turista - a sua ode não é só a maior - é a única coisa admirável"<sup>8</sup> prima di queste affermazioni, così giustifica il proprio entusiasmo: "Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu ti que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época".

Non sappiamo quanto queste parole abbiano influito sul successo di Pessoa, ma certamente sembrano riverberare nella conclusione del conosciuto testo di Álvaro de Campos *Apointamentos para Estética Não-Aristotélica* dove l'ingegnere afferma:

(...) até hoje (...) só houve três verdadeiras manifestações de arte aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes - a *Ode Triunfal* e a

<sup>5</sup> Carta de 31 de Agosto 1915, in M. DE SÁ-CARNEIRO, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro*, ed. de M. PARREIRA DA SILVA, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 1.

<sup>6</sup> Cfr. Á. DE CAMPOS, *Poesia*, ed. de T. R. LOPES, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 7

<sup>7</sup> Carta de 13 de Setembro 1915, in M. DE SÁ-CARNEIRO, *Cartas...*, cit., p. 211.

<sup>8</sup> Carta de 20 de Junho 1914, in *Ibid.*, pp. 108-109.

<sup>9</sup> *Ibid.*

*Martima* – que publicarei no *Orpheu*. Não pergunto se isto é imodestia. Afirmo que é verdade<sup>10</sup>.

Sappiamo, invece, che nel quadro vasto e anch'esso frammentario degli scritti critici di Pessoa, è possibile ricucire o ipotizzare un discorso coerente, almeno nelle intenzioni dell'autore, il cui fine ultimo è la costruzione e la giustificazione teorica del Sensazionismo. In tal senso, gli *Apontamentos* di Álvaro de Campos, le cui argomentazioni sono state fortemente criticate e demolite da Georg Rudolf Lind, che ne ha stigmatizzato il limite di "especulação abstracta"<sup>11</sup>, si sviluppano nel segno della poesia sensazionista come esempio più avanzato di arte non aristotelica.

Álvaro de Campos non fa nessuna menzione a *A Passagem das Horas*. Assenza comprensibile se si tiene conto della incompiutezza del poema, ma questo non gli avrebbe impedito, se lo avesse voluto, di individuare una collocazione dei suoi frammenti nel proprio schema poetico, sempre *in fieri*.

Questa constatazione ci induce a credere che *A Passagem das Horas*, nella sua "imperfecção de linha construtiva", in cui sembra interrompersi l'automatismo della produzione di sensazioni sperimentate al massimo grado nelle due odi precedenti, segni un momento cruciale del percorso estetico poetico dell'ingegnere. Ossia, la frattura della linearità crea lo spazio per far affiorare un altro Álvaro de Campos, come se proprio in *A Passagem das Horas*, si possa scorgere una anticipazione di quello che sarà il futuro "Engenheiro Metafisico"<sup>12</sup>.

Eppure sin dal titolo, anche questo ampio componimento si preannuncia con una struttura simile a quella della *Ode Martima*, concepita come movimento ciclico o solare, in cui la parte centrale costituisce il mezzogiorno, corrispondendo al *climax* del vortice delle sensazioni che poi iniziano a declinare, avviandosi verso il crepuscolo.

Ma questa "passagem das horas" non è affatto solare, almeno nel suo insieme. Nel suo stato di testo imperfetto è possibile ricostruire alcune parti, tre delle quali piuttosto estese e con tutte le potenzialità di testi conclusi, alle quali, nel corso del tempo, Pessoa/Campos ha aggiunto altri frammenti che nell'insieme, pur disgiunto, sospingono la

macchina sensazionista, che sembra fuori controllo, verso una deriva che la fa uscire dai propri ingranaggi.

Ciò vuol dire che si deve intendere il termine "imperfecção" anche solo come sinonimo di "non riuscito"? Oppure non sarà più proficuo e suggestivo entrare nell'imperfecção, per leggerci altri possibili corsi, volti della imbrigliante biografia funzionale e poetica dell'ingegnere, mai abbandonato a se stesso, ma sempre attivo nelle drammatizzazioni eteronimiche di Fernando Pessoa, che con lui vive fino in fondo? È proprio questa seconda ipotesi che a nostro avviso può ricomporre un testo poco studiato ad una luce più viva che, pur rispettando la sua frammentarietà, ne metta in rilievo i percorsi sotterranei forse, le intenzioni meno trasparenti.

Certamente chi frequenta la poesia sensazionista di Álvaro de Campos, è capace di citare a memoria l'incipit dei due frammenti principali, *a* e *b* che recitano:

*a*

Sentir tudo de todas as maneiras,  
Ter todas as opiniões,  
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,  
Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito,  
E amar as coisas como Deus.

*e b*

Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

Al di là di una non celata intenzione di riaffermare e sottolineare filiazione estetica e affettiva a Walt Whitman<sup>13</sup>, e subito dopo a Alberto Caetano<sup>14</sup>, questi versi si configurano paradigmaticamente come manifesto del Sensazionismo, in virtù della loro evidente funzione tapoteica che traccia il solco a tutti gli altri versi, in una sequenza potenzialmente infinita di messa in movimento del processo annunciati

<sup>13</sup> Álvaro de Campos dedica al poeta americano un lungo componimento, anch'esso compiuto, intitolato *Saudação a Walt Whitman*, il cui primo verso indica la data probabile della redazione: "Portugal-Infinito, onze de Junho de milnovecientos e quince".

<sup>14</sup> Al "maestro" Alberto Caetano, dedica successivamente una poesia il cui primo verso recita: "Mestre, meu mestre querido!".

<sup>10</sup> F. PESSOA, *Crítica – Ensaios, artigos e entrevistas*, ed. de F. CABRAL MARTINS, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 245.

<sup>11</sup> Cf. G.R. LIND, *A estética Não-Aristotelica*, in *Teoria poética de Fernando Pessoa*, Porto, Editorial Inova, 1970, pp. 219-228.

<sup>12</sup> Cf. Á. DE CAMPOS, *Poesia*, cit., p. 15.

Processo, tuttavia, discontinuo e talora affidato alla pura casualità, che José Gil, nel suo ultimo saggio dedicato a Pessoa, descrive come risultato dell'azione di "(...) una poderosa máquina paradoxal de produção de inconsciente"<sup>15</sup>. Quindi in *A Passagem das Horas*, entra in gioco "o inconsciente da sensação" che rompe la fluidità del processo di elaborazione delle sensazioni sempre controllate e trasferite "para as salas do pensamento"<sup>16</sup>. Tenendo presente la convincente articolazione del discorso di José Gil, che penetra, per così dire, all'interno della macchina sensazionista e ne esamina le disfunzioni, le mie riflessioni vogliono dare uno sguardo d'insieme alla macchina stessa per rivelare uno degli altri Álvaro de Campos, in essa affiorante.

Sin nei primi due frammenti più sensazionisti, si evidenzia, in una estenuante anafora che letteralmente toglie il fiato se letti a voce alta, un Io che sembra sapere sin da prima come finirà; un Io che si piega su se stesso, ironicamente beffardo quando si autodenigra nei versi "Eu, este degenerado superior sem arquivos na alma, / Sem personalidade com valor declarado / Sim, eu, o engenheiro naval que sou supersticioso como uma camponesa madrinha," il quale, dopo aver riconosciuto in un ultimo impeto rabbioso l'impossibilità di sentire il tutto, "Toda a raiva de não conter isto tudo, de não deter isto tudo / Ó forme abstracta das coisas, cio impotente dos momentos, / Orgia intelectual de sentir a vida!" dichiara che persino l'immaginazione è dolore: "a vida dói quanto mais se goza e quanto mais se inventa." Gli ultimi versi del primo frammento (a) allora suonano come un rovesciamento, laddove al dolore si contrappone il riso smodato, "Poder rir, rir despedadamente, / Rir como um copo entornado, / Absolutamente doído só por sentir", baluardo finto contro la coscienza che la vita altro non è che una prigionia, "E depois dêm-me a cela que quiserem que eu me lembrarei da vida".

Nel secondo frammento (b) la macchina sensazionista riprende a funzionare a pieno ritmo, con un crescendo che trova nei versi onomatopeici "Ho-Ho..." il suo climax espressivo formulato reiterativamente anche con il lemma "cavalgada", al quale si affianca l'enumerazione di tutto ciò che rappresenta il ritmo veloce della modernità e delle forze motrici sintetizzate nei versi "cavalgada panteísta de mim por dentro de todas as coisas, / Cavalgada energética por dentro de todas as energias". Tutto il frammento sembra esplodere di energia,

<sup>15</sup> J. GIL, *O inconsciente da Sensação na Passagem das Horas*, in *O Depr-Eu de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p.70.

<sup>16</sup> B. SOARES, *Op. cit.*, p. 123.

attraverso un rilancio continuo che tuttavia è insufficiente alla realizzazione della sensazione globale e onnicomprensiva: "Eu sinto que fic fora do que imaginei tudo o que quis, / Que embora eu quisesse tudo me faltou."

Si ha l'impressione che davvero la forza espressiva delle sensazioni quindi la loro possibilità di essere tradotte in arte con il filtro dell'elletto sia arrivata alla fine; tutto il frammento nello sforzo titanico andare sempre più oltre, in fondo, è una variante a volte non troppo celata dei primi dirompenti versi della *Ode Triunfal* e della *Ode Marítima*. La macchina poetica sensazionista sta diventando un giocattolo con quale Álvaro de Campos appare stanco di giocare.

Forse Fernando Pessoa si era ricordato del compianto Sá-Carneiro che nelle corrispondenza, già nel 1914, gli aveva espresso il commento che con la *Ode Triunfal*, tutte le altre poesie che si fossero scrivendo la stessa scia, allora definita da lui come futurista, avrebbe potuto solo rappresentare "variações sobre o mesmo tema"<sup>17</sup>. Così parte finale del frammento, riprendendo l'immagine della "cavalgada assume i toni della parodia nell'ultimo sforzo di uscire dai propri bin in un progressivo processo di disarticolazione che dovrebbe convertir la in una fusione e identificazione dell'Io con l'universo: "Cavalgada eu, cavalgada eu, cavalgada o universo-eu".

Nel terzo grande frammento (c), terminata la spinta propulsiva che proiettava le sensazioni in un tempo futuro o nell'assoluto atemporale inizia il ripiegamento il cui principale indizio è il predominare del tempo passato, laddove il gioco della macchina sensazionista viene svelato e smontato. Conservando l'impianto teorico, che lo stesso Álvaro Campos lascia intuire nelle sue *Notas para a recordação do meu mestre Cavalo*<sup>18</sup>, in cui il vortice delle sensazioni realizza un movimento centripeto che riconduce il tutto all'Io, essendo "O Eu (...) o lugar em que surgem esses elementos, não a sua síntese"<sup>19</sup>, il frammento si apre con voce in prima persona di un Io, che recita: "Trago dentro do meu coração, / Como num cofre que se não pode fechar de cheio, / Todos os lugares onde estive". Da qui inizia una lunga enumerazione de-

<sup>17</sup> M. DE SÁ-CARNEIRO, *Cartas*, cit., p. 108.

<sup>18</sup> Scrive Álvaro de Campos: "Não creio em nada se não na existência das minhas sensações; não tenho outra certeza, nem a do tal universo exterior: que essas sensações i apresentam. (...) Para mim o universo é apenas um conceito meu, uma síntese dinâmica projectada de todas as minhas sensações." A. DE CAMPOS, *Notas para a recordação do meu mestre Cavalo*, (a cura di T. R. LOPES), Lisboa, Editorial Estampa, 1997, pp. 53-54.

<sup>19</sup> J. GIL, *op. cit.*, p. 71.

esperienze sensazioniste di cui il cuore-scrigno sembra traboccare, ma che, declinate in un tempo passato, nel loro scorrere in realtà lo svuotano, fino a che ne possiamo vedere il fondo. Ciò che in esso appare è la coscienza, come se nel caos dell'incosciente che era sembrato impadronirsi della macchina sensazionista, alla fine essa riaffiori inevitabilmente mostrandoci un ingegnere in disarmo, al cui fianco appare l'ortonomo Fernando Pessoa.

Paradigma della direzione che la poesia sta prendendo possono essere i seguenti versi: "Seja o que for, era melhor não ter nascido, / Porque, de tão interessante que é a todos os momentos, / A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger, / A dar vontade de dar gritos, (...) // E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos,". A questa presa d'atto, che tuttavia conserva nella forma l'iperbole del linguaggio sensazionista, segue la lunga e straordinaria sequenza di versi che costituiscono un vero e proprio inno alla notte.

Tema al quale lo stesso Álvaro de Campos aveva dedicato *Dois Exercícios de Odes* nel 1914 è che qui riprende inserendolo in una sequenza affatto logica di sviluppo del frammento poetico in oggetto.

Scritto sotto forma di litania, modellato sul corrispondente testo liturgico, inizia con: "Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito", ma tutto l'insieme dei versi appare come una invocazione in cui l'io poetico, esausto e incapace di muoversi, immobile nel suo stato di prostrazione, cerca nella figura della notte l'aiuto per poter essere uguale agli altri, dato che essere diversi, come egli è stato, conduce alla negazione della vita. Ma soprattutto la notte è invocata come consolatrice, "mãe suave e antiga das emoções sem gesto" alla quale il poeta chiede: "Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos, / E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha frente". Un'immagine della notte alla quale si sovrappone il profilo della madre, o della Madonna, ma anche l'ombra della morte, che viene come un balsamo a lenire il dolore febbrile del non poter penetrare il mistero dell'universo, del non poter essere l'universo stesso.

Il frammento (c) termina con un'ultima invocazione alla notte.

Seguono poi altri tre brevi frammenti, (d), (e), (f) che nell'insieme riprendono il vocabolario e il ritmo talora casuale, spesso interrotto da lacune nel testo, del fluire delle sensazioni, ma senza che si replichi l'impeto travolgente dei primi due grandi frammenti.

L'ultimo frammento (g) sembra ancor più mostrare l'ingegnere accanto a Fernando Pessoa. In esso l'io poetico si sente straniero, come sempre lo è stato Pessoa, esiliato già nel suo mondo mentale. Ma subi-

to dopo, da questa sensazione ne affiora un'altra che rinvia ad un *leitmotiv* molto produttivo nella poesia sia ortonomica che eteronima, dell'insieme della *coterie* del "drama em gente": il ricordo immaginato dell'infanzia, "Ontem ainda, criança que se debruçava no poço, / Eu v. com alegria meu rosto na água longínqua. / al quale si contrappone presente: "Hoje, homem, vejo meu rosto na água funda do mundo."

Si tratta di un ricordo che, superando la realtà biografica, fissa metaforicamente l'idea di un mitico mondo innocente, ossia non ancora diviso, lacerato, rotto nella sua pur nebulosa unità, dall'emersione della coscienza. Per Campos / Pessoa, la coscienza dell'uomo / poeta non può che dibattersi e battersi instancabilmente per tentare di penetrare la serietà e il mistero dell'esistenza, "a água funda do mundo", di cui coscienza stessa è testimone incancellabile. Tale consapevolezza, diventata dolore metafisico, costituisce un nodo irriducibile per Fernando Pessoa, che del resto, facendo nostre le parole di Eduardo Lourenço, "não se resigna a essa ruptura constatada e sofrida, mesmo quando busca para ela o remédio paradoxal de glorificar a pluralidade com forma suprema de se identificar com o mundo"<sup>20</sup>.

Proprio in questo ultimo frammento del poema incompiuto, scritto dopo il 1917, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa si ricongiungono ammessi che siano stati davvero sul lato opposto della strada. L'ingegnere abbandona la macchina da lui stesso creata, perché ora osserva dolorosamente con Pessoa "A criança que viu com alegria seu rosto no fundo do poço". Allora la nostalgia, che nasce dalla impossibilità "de sair de si mesmo enquanto consciência infeliz"<sup>21</sup>, come afferra ancora Eduardo Lourenço, induce di nuovo ad invocare la notte, in un estremo sforzo di tornare all'incoscienza ma senza perdere la coscienza, la memoria: "Ah, sê maternal / Ah, sê melíflua e taciurna / Ó no te aonde me esqueço de mim / Lembrando... Non si può non pensare qui a tanta poesia di Pessoa ortonomica, come, solo per fare un esempio, ai versi: "Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre incoscienza, / E a consciência disso!" di *A Ceifeira*, pubblicata nel 1924.

In conclusione, possiamo affermare che *A Passagem das Horas*, è certamente una macchina sensazionista "imperfeita", ma proprio dai suoi ingranaggi saltati, emergono, in un intreccio fecondo ed esteticamente straordinario, le altre identità di Álvaro de Campos e del demiurgo (tutte loro, Fernando Pessoa, fattosi egli stesso altro da sé nel titanico

<sup>20</sup> E. LOURENÇO, *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983, p. 164.

<sup>21</sup> *Ibid.*



sforzo di sentirsi in comunione totale con il Mistero, che al singolo uomo si mostra come abisso infinito.

Allora, riprendendo la bella metafora di Teresa Rita Lopes, potremo ammirare *A Passagem das Horas* come "(...) um arquipélago com três ilhas muito belas" — i tre blocchi *a*, *b*, *c*, e "contemplar na mão três grossos diamantes, libertos da sua ganga", che "assim resplandecem, avulsos e perfectos"<sup>22</sup>.

## MONTHERLANT ET L'ESPAGNE: DON JUAN ET LA CHEVALERIE DU NEANT

Pierangela Adinolfi

Entre 1925 et 1930 Montherlant écrit une demi-douzaine de vols sur l'Espagne. Ses grandes œuvres théâtrales, à partir de *La Reine*, de 1942, jusqu'au *Maître de Santiago* (1948) et au *Cardinal d'Espagne* (1958), ont comme toile de fond l'Espagne historique. *Don Juan* (1958), comme modèle initial la version de Tirso, ne rencontre pas le succès que les autres pièces, mais se déroule lui aussi, comme nous savons, en Espagne et c'est le code littéraire de matrice espagnole le célèbre que l'on puisse trouver dans l'œuvre de Montherlant.

Par rapport à l'œuvre originale de Tirso, Montherlant sauve dans sa pièce les éléments invariables essentiels qui garantissent, selon Jean Rousset<sup>1</sup>, la survie du mythe tout au long des siècles. Ces éléments sont: l'apparition du Mort, l'*Invité de pierre*, le groupe féminin inclut les différentes victimes de Don Juan, y compris la fille du héros le héros Don Juan lui-même qui entre en relation avec le Mort et sa fille qu'il a précédemment séduit. Si ces derniers sont les éléments que Montherlant ne manque jamais d'employer dans sa représentation bien différente résulte la structure de l'œuvre si on la compare à de Tirso et diffèrent est aussi le message que l'auteur entend transmettre. Du héros délinquant du XVII<sup>e</sup> siècle au rebelle séduisant et gic du Romantisme, on arrive au mystificateur ridiculisé du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le cas de Montherlant, cependant, Don Juan est plutôt celui dévoile les mystères et qui désavoue les mystificateurs en abolissant l'élément fantastique et en rétablissant la réalité.

<sup>1</sup> Cf. J. ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 8. Pour une analyse plus approfondie du *Don Juan* de Montherlant, cf. P. ADINOLFI, "La Mort qui fait le (Don Juan)" *di Henry de Montherlant*, dans *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del cento*, Atti del Convegno Internazionale di Vercelli (16-17 ottobre 2008), sous la direction de M. Mastroianni, Firenze, Olschki, 2009, pp. 195-214.