

Hora fecunda

Scritti in onore di Giancarlo Depretis

a cura di

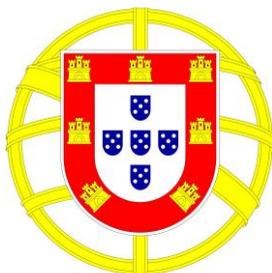
Paola Calef, Francisco Estévez, António Fournier

NUOVA TRAUBEN

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento
d Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*



Universitat
de les Illes Balears



Ambasciata del Portogallo a Roma



Fundação José Saramago
www.josesaramago.org

In copertina: Pablo Luis Ávila, *Gallo Toledano*, 1984 (smalti acrilici su carta).
Foto di Michele D'Ottavio.

© 2015 Edizioni Nuova Trauben, Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312091

Indice

Francesco GUAZZELLI, <i>La fuente y la calle</i>	11
--------------------------------------------------	----

ISPANISTICA

Dall'Italia

a cura di Paola Calef

Paola CALEF, <i>Oggi ti asseta la sete di allora</i>	33
Andrea BAGLIONE, <i>Platero en el zoo de espejos. Viaje en el corazón de un poeta</i>	37
Marina BIANCHI, <i>Notas sobre siete cartas inéditas de Vicente Núñez a Fernando Ortíz</i>	49
Paola CALEF, <i>Intorno all'omaggio a Pedro Salinas di Abelardo Linares</i>	61
Laura DOLFI, <i>José María Valverde a Roberto Paoli (materiale a margine di poesie e raccolte)</i>	77
Loretta FRATTALE, <i>Variazioni su un'egloga di Rafael Alberti</i>	103
Barbara GRECO, <i>La Escuela de Barcelona: genesi di un progetto letterario</i>	115
Francesco GUAZZELLI, <i>Il maleficio degli antipodi</i>	125
Elena MADRUSSAN, <i>L'educazione radicale di Miguel De Unamuno. Appunti su un'ipotesi inedita per Come si fa un romanzo</i>	133
Gianna Carla MARRAS, <i>Lecture di Góngora</i>	147
Matteo MILANI, <i>Riordinando le carte del Secreto de los secretos</i>	171
Maria Isabella MININNI, <i>Gadda traduttore del barocco spagnolo: una Verità sospetta</i>	193
Gabriele MORELLI, <i>Mi recuerdo de la morte de Vicente Aleixandre (Recordando a Pablo Luis Ávila)</i>	209
Riccardo MORELLO, <i>Der Traum, ein Leben di Franz Grillparzer</i>	215
Marco NOVARINO, <i>Libertarios contra el régimen de Franco. Un ejemplo de solidaridad internacional</i>	227
Alessandro OBINU, <i>"Veramente non ho avuto tempo di studiare queste cose". Roberto Arlt: il disordine, uno stile</i>	245
Veronica ORAZI, <i>"Siglo de oro, siglo de ahora (folía)": Ron Lalá actualiza la fiesta barroca de piezas breves'</i>	251
Elisabetta PALTRINIERI, <i>"¿Quién le pone el cascabel al gato?": percorsi e diffusione di un'espressione idiomática</i>	265

GIANNI PERONA, <i>Un giudizio di Giacomo Leopardi sulla nazione spagnola</i>	287
Alda ROSSEBASTIANO, <i>Memorie di Spagna sotto la Mole</i>	307
Caterina RUTA, <i>Meditazioni in filigrana</i>	335
Paola TRIVERO, <i>La vida es sueño nella riscrittura di Luigi Riccoboni</i>	339

Dalla Spagna
a cura di Francisco Estévez

Francisco ESTÉVEZ, <i>Filología y poesía en buena hora. Letra y conocimiento del mundo hispano</i>	351
Sergio ARLANDIS, <i>El símbolo del agua en Las brasas de Francisco Brines. Algunas interpretaciones</i>	355
Ángel BAHAMONDE MAGRO y Juan Carlos SÁNCHEZ ILLÁN, <i>El despertar de la libertad de prensa en la España contemporánea (1808-1814): un homenaje dos siglos después</i>	367
Felisa BERMEJO CALLEJA, <i>Aproximación a la cita indirecta en infinitivo</i>	379
Antonio BERNAT VISTARINI, <i>“Gratitud y obligaciones”. A propósito de un soneto de Francisco Manuel de Melo y la literatura de emblemas</i>	397
Dorde CUVARDIC GARCÍA, <i>La función metapoética del tópico de ‘las hojas secas’ en la literatura occidental</i>	409
Rosa de DIEGO, <i>Italia desde Francia</i>	423
Francisco Javier Díez DE REVENGA, <i>Aleixandre y la tradición áurea: Lope de Vega</i>	433
Francisco ESTÉVEZ, <i>Necesidad de la crítica literaria</i>	445
Pablo LOMBÓ, <i>“Preludio” a “La Poesía” de la poética de José Gorostiza a la de Octavio Paz</i>	453
José-Carlos MAINER, <i>Diario de un poeta reciencasado (1916): El descubrimiento de otra España</i>	469
Francisco MATTE BON, <i>Lo que los diccionarios no dicen</i>	481
Jaime SILES, <i>Diario torinés</i>	503
Dolores Thion SORIANO-MOLLÁ, <i>La mélancolie, l’âme et la vie aux sources de l’écriture dans Alma y vida de Galdós</i>	505
Jorge URRUTIA, <i>Afonso Henriques, primer rey de Portugal, se mira en el espejo</i>	515

LUSITANISTICA

Da e del Portogallo
a cura di António Fournier

António FOURNIER, <i>Anos vividos em teu solo</i>	519
Orietta ABBATI, "Pórtico partido paru o Impossível"; "No orige azul dos Deuses": <i>Riflessioni sulle insidie traduttive nella poesia di Fernando Pessoa</i>	523
João Carlos ABREU, <i>Turismo con anima</i>	543
Giaime ALONGE, <i>Come mai non sono diventato un fascista. A proposito di Capitani d'aprile di Maria de Medeiros</i>	553
Ana Luísa AMARAL, <i>Três poemas</i>	559
José BARRIAS, <i>Da distância na proximidade</i>	567
Gaia BERTONERI, <i>Histórias Policiais di Ana Teresa Pereira: projezioni per uno spettatore attento</i>	573
Guia BONI, <i>Francisco de Herrera Maldonado traduce Fernão Mendes Pinto: apologia di reato?</i>	585
António José BORGES, <i>Cristalizações</i>	601
Piero CECCUCCI, <i>Un fecondo percorso di maturazione artistico-ideologica. Il soggiorno madrileno di Almada (1927-1932)</i>	603
Gastão CRUZ, <i>O mar em Agosto</i>	625
Paola D'AGOSTINO, <i>Sherazade allo specchio. La percezione del corpo nella Letteratura portoghese del secondo Novecento</i>	627
Pilar DEL RÍO, <i>Giancarlo Depretis</i>	637
Giorgio DE MARCHIS, <i>Torino, terra quente</i>	639
António FOURNIER, <i>Turim, ida e volta</i>	645
Teolinda GERSÃO, <i>O meu Portugal</i>	657
Lídia JORGE, <i>Três Rectângulos</i>	661
Nuno JÚDICE, <i>Novo Angelus</i>	667
Teresa Rita LOPES, <i>Diário mesmo</i>	669
Fernando MARTINHO, <i>Eugénio de Andrade – uma poética mediterrânea?</i>	673
Albano MARTINS, <i>Aproximação à poesia espanhola</i>	683
Manuele MASINI, <i>Poetas in Fábula: Sobre os elementos fabulísticos na poesia portuguesa contemporânea e a "fábula" de Fiama Hasse Pais Brandão</i>	689
Sofia ANDRADE / Bruno MAZZONI, <i>Dall'uno all'altro mar...!</i>	711
João DE MELO, <i>Portugal: continente e ilhas</i>	719
Fernando TAVARES PIMENTA, <i>La 1ª Repubblica Portoghese e la Grande Guerra (1914-1918)</i>	725

Isabel Cristina PIRES, <i>Sophia Loren</i>	735
Marco PURITA, <i>José Saramago: le note dell'indignazione</i>	737
Luís QUINTAIS, <i>A arte da memória</i>	741
Andrea RAGUSA, <i>Un passato che Euridice non sa. Dialoghi orfici tra Cesare Pavese e António Ramos Rosa</i>	743
Miguel REAL, <i>Portugal: Identidade histórica em mudança</i>	757
Matteo REI, <i>Metamorfosi del racconto agiografico nella letteratura portoghese di fine Ottocento: Santa Eponina e S. Cristóvão</i>	767
Maria João REYNAUD, <i>Albano Martins: uma leitura transversal de Escrito a Vermelho / Scritto in rosso</i>	781
Mariagrazia RUSSO, <i>David Mourão-Ferreira nelle Vozes da poesia Europeia</i>	791
Thierry Proença DOS SANTOS, <i>O mundo dos engenbos de cana-de-açúcar na obra de Horácio Bento de Gouveia</i>	805
Alessandro Granata SEIXAS, <i>Il testo come protagonista: tradurre L'ansol</i>	829
João Rui DE SOUSA, <i>Algumas proposições interrogativas</i>	839
Carla Marisa DA SILVA VALENTE, <i>"Então a Metrópole afinal é isto!?: O depois e o durando do retorno</i>	841
Ruy VENTURA, <i>Um contrabando de palavras</i>	853
Alexandre DELGADO, <i>Tríptico camoniano para voz e trio com piano</i>	863
Paolo BERTINETTI, <i>A Giancarlo Depretis, il tessitore</i>	893
<i>Bibliografia di Giancarlo Depretis</i>	897
<i>Tabula gratulatoria</i>	905

METAMORFOSI DEL RACCONTO AGIOGRAFICO
NELLA LETTERATURA PORTOGHESE DI FINE OTTOCEN-
TO:
SANTA EPONINA E S. CRISTÓVÃO

Matteo Rei

Università degli Studi di Torino

Prima di venire all'argomento del mio contributo, non posso sottrarmi al desiderio di esprimere il vincolo di stima e di amicizia che mi lega al dedicatario di questo volume. E per farlo rievocherò brevemente la mattina in cui, frequentando come studente della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere il corso di Lingua e Letteratura Portoghese tenuto dal Prof. Giancarlo Depretis, ebbi, per la prima volta, notizia del *sabugo*.

Occorre tuttavia dare, a questo punto, una breve definizione di due oggetti citati nel precedente paragrafo e il cui significato non è forse universalmente intellegibile. Mi riferisco a “sabugo” e a “Prof. Giancarlo Depretis”. Iniziando dal secondo non è facile dare un'idea dalla sensazione di sorpresa e di felice spaesamento con cui, matricola universitaria, mi trovai ad assistere alle lezioni di un docente che, mentre spalancava all'avidità attenzione del suo uditorio gli orizzonti *nunca dantes navegados* dell'universo culturale lusofono, era capace di interrompere all'improvviso la sua esposizione con un fulmineo commento sagace, di collegare argomenti apparentemente lontani alla più immediata attualità e, finita la lezione, restare a chiacchierare (e magari a prendere un caffè) con i suoi allievi. Quanto al *sabugo* esso può indicare in portoghese, tra le altre cose, la sostanza leggera e spugnosa che si trova nei rami e nel fusto del sambuco (il cui nome latino, *sambucus*, è all'origine del termine), il midollo delle corna animali o anche la radice dell'unghia umana.

In quest'ultima accezione il termine si trova utilizzato da José Saramago nel testo (*Até ao sabugo*) che apre e dà il titolo alla prima sezione dei *Poemas Possíveis*, argomento della lezione tenuta quel giorno da Giancarlo, che, illustrando per noi studenti i vari significati della parola che suonava nuova alle nostre orecchie, ci fece notare come questa rappresentasse, nella prospettiva del Nobel portoghese, l'emblema di un percorso diretto

verso l'essenzialità dell'espressione e la profondità del pensiero. Inutile dire che quella spiegazione catturò immediatamente la mia curiosità, segnando a fondo le mie successive letture saramaghiane.

Se tra i tanti episodi che hanno segnato le varie tappe dell'amicizia e consuetudine con il maestro qui omaggiato ho scelto di ricordare proprio questo, in apparenza così banale, è perché, rievocandolo a una dozzina d'anni di distanza, esso mi sembra condensare, simbolicamente, la lezione di cui più mi sento debitore al professore di allora e all'amico di oggi, quella di provare sempre a cogliere, nella letteratura e non solo, il *sabugo*, il nocciolo più genuino, la linfa corroborante, quel "midollo del leone", insomma, che, come insegna Calvino, esiste in ogni poesia vera e da cui ognuno di noi può trarre il nutrimento morale per le propria realizzazione come persona. Di questo ti sono grato, Giancarlo, e ti chiedo ora la gentilezza di seguire, attraverso una manciata di paragrafi che spero non risulteranno troppo tediosi, le vicende tratte dal martirologio tutto letterario dei santi Eponina e Cristóvão...

Cominceremo allora col dire che la letteratura portoghese conosce, verso il crepuscolo del XIX secolo, una rinnovata fioritura del racconto agiografico, cui può accostarsi, partendo da presupposti assai lontani da quelli apologetici che sono all'origine del genere, tanto una sua valorizzazione prevalentemente estetico-letteraria, quanto una coloritura ideologica orientata, di volta in volta, dai vettori di un rinascente spiritualismo o di un combattivo neo-francescanesimo. Le leggende agiografiche elaborate da Eça de Queirós negli ultimi dieci anni della sua vita rappresentano, indubbiamente, la più nota e significativa testimonianza di tale tendenza, cui del resto si possono accostare i tentativi realizzati, in parallelo, dai rappresentanti di una giovane leva di scrittori, che in quello stesso decennio irrompe sulla scena letteraria lusitana facendosi portatrice di nuove istanze formali e tematiche, a vario titolo riconducibili all'emergere di paradigmi decadentisti e simbolisti.

La stesura di un testo narrativo come il queirosiano *S. Cristóvão*, poi raccolto in *Últimas Páginas* (1912), si produce così, *grosso modo*, in concomitanza con l'apparizione di una prima embrionale versione del racconto *Santa Eponina* all'interno della *História dum Palhaço* (1896) di Raul Brandão, che tale versione riprenderà e porterà alla sua forma definitiva solo trent'anni dopo. Il raffronto tra la configurazione immaginaria conferita dagli autori al personaggio del santo (o della santa) nei due testi ci-

tati può quindi rappresentare il punto d'avvio per una ricognizione volta a mettere in luce l'equilibrio sempre provvisorio tra inventiva personale e vincoli di genere che parrebbe accomunare queste e altre rielaborazioni finesecolari della tradizione agiografica.

All'interno della complessa stratificazione di livelli narrativi che, fin dalla prima versione, caratterizza la *História dum Palhaço* di Raul Brandão (1867-1930), la storia di Santa Eponina viene introdotta, in modo frammentario, dalla lettura che ne fa il personaggio del Poeta per allietare gli ultimi momenti di vita di un agonizzante, e caratterizzata, contestualmente, da notazioni inerenti all'antichità del volume in cui la vicenda è riportata, così come allo stile arcaico che contraddistingue la narrazione (si tratta, infatti, di una "narrativa escrita num estilo antigo de sermão" e racchiusa "num velho alfarrabio"; pp. 122-123). È soltanto con la profonda rielaborazione del testo da cui sorge la riedizione del '26 (intitolata *A Morte do Palhaço*) che *Santa Eponina* appare come unità testuale a sé stante, collocata nella terza sezione dell'opera ("Os Seus Papéis") insieme ad altri racconti attribuiti al personaggio di K.Maurício. Ed è in questa seconda versione che l'autore, arricchendo e sviluppando gli elementi presenti in quella iniziale, conferisce alla storia di Santa Eponina l'organicità e la coesione che ne permettono un più agevole e più proficuo raffronto con i modelli della tradizione agiografica. Sarà pertanto questo il testo su cui si baserà l'analisi, che può prendere le mosse da una breve sintesi del suo contenuto narrativo¹.

¹ Si rimanda a: R. BRANDÃO, *Santa Eponina* in: ID. *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício) / A Morte do Palhaço e o Mistério da Arvore*, edição de Maria João Reynaud, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 305-310. Per la versione inserita nel testo del 1896, si veda: *Inv.*, pp. 122-123. D'ora in avanti le citazioni da tale opera saranno seguite dalla semplice menzione del numero di pagina. Come si può verificare in un ricco e utile contributo di Ernesto Rodrigues una prima versione del testo di *Santa Eponina* era già apparsa sulle pagine della rivista *A Águia* alla fine del 1922; Cfr. E. RODRIGUES, *Raul Brandão entre jornais* in "Delphica. Letras & artes", 1 (2013), pp. 137-146; <http://hdl.handle.net/10316.2/35062> (consultato in data 31-01-2015). La comparsa del racconto sulle pagine della rivista è con ogni probabilità all'origine dell'omaggio reso a Brandão da António Patrício, che allude alla santa nel suo dramma *D. João e a Máscara* del 1924 (atto III, quadro secondo); A. PATRÍCIO, *D. João e a Máscara: uma fábula trágica*, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1924, p. 173 (e *passim*). Nell'imponente archivio digitale *Casa Comum*, organizzato dalla Fundação Mário Soares, è possibile consultare la versione del testo di Brandão apparsa su *A Águia* e corredata da una serie di correzioni e aggiunte manoscritte dello stesso autore; si veda:

Santa Eponina è l'unica figlia del re e della regina di un non meglio specificato regno, cresciuta tra le agiatezze di un castello arroccato come un nido d'aquile, da cui, tuttavia, fin da piccola suole periodicamente allontanarsi, per far visita a Onofre, un eremita dal carattere feroce che vive in una scura grotta, imprecaando contro i peccati degli uomini e placando la propria ira solo alla vista della fanciulla. Finché, un giorno, la principessa manifesta l'intenzione di abbandonare il castello e partire in solitudine assoggettandosi ai dettami di una confusa, ma imperiosa voce interiore, in cui l'eremita, sopraggiunto a corte, non esita a riconoscere l'espressione del volere di Dio. All'opposizione dei sovrani fanno seguito anni di miseria e carestia: la terra inaridisce, s'estinguono le fonti, la popolazione emigra. Davanti a così copiosi segni di ciò che pare un inequivocabile castigo divino, il re e la regina finiscono per acconsentire alla partenza. La fanciulla può così dare corso alla propria intima vocazione al sacrificio di sé, mescolandosi a mendicanti, lebbrosi e banditi, di cui soddisfa, estraniata, le brame lussuose, e di cui sopporta, docile, le carezze e le percosse. Il solitario Onofre proclama che la volontà di Dio è compiuta, ma ciò nonostante la narrazione si conclude senza che nulla venga detto riguardo all'interruzione della carestia abbattutasi sul regno o all'intervenire di altro compenso divino. Al contrario è una visione desolante a chiudere il racconto: dispersa la corte, morti i sovrani, è solo più la voce dell'eremita, impadronitasi dei resti del castello abbandonato, a risuonare trionfante tra le rovine.

Si tratta, come si può vedere, di un racconto dedicato a una santa immaginaria, ignota al martirologio cristiano, e non, come nel caso del S. Cristoforo o del S. Onofrio di Eça (più vicini, in questo e non solo, al *Saint Antoine* e al *Saint Julien l'Hospitalier* di Flaubert), del recupero e della rielaborazione di elementi fissati da una tradizione precedente. Inoltre, al contrario di Eça, che in un testo come *S. Cristóvão* sostituisce il vago, quasi fiabesco scenario che fa da sfondo alla vita del santo nella *Legenda Aurea* a favore di una più riconoscibile, sebbene non chiaramente definita, contestualizzazione storica (le rivolte contadine che infiammano la Francia a metà del Trecento), Raul Brandão, nell'avvicinarsi a una narrazione di tipo leggendario, parrebbe innanzitutto preoccupato di collocare la vicenda narrata in tempi e spazi che vengono volutamente mantenuti imprecisi e indefinitamente remoti, aderendo a quella, che, secondo J.

(s.d), "Santa Eponina", Casa Comum.org, disponível <http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10257.011.028> (2015-1-31).

Pierrot, è la specifica valorizzazione attribuita dalla letteratura decadente-simbolista all'universo delle leggende².

La dimensione del leggendario medievale, di cui già la letteratura romantica si era servita per l'evocazione di un passato in cui reperire l'origine delle diverse identità nazionali, si trova così, attorno alla fine dell'Ottocento, investita primariamente di un'altra funzione, divenendo alimento di fantasie volte per lo più all'evasione dalla grettezza dei tempi presenti e dischiudendo all'immaginazione le porte di mondi perduti e pieni di mistero. Una funzione, questa, che non è difficile riconoscere nel testo in esame, così come in altre narrazioni riunite nella sezione conclusiva di *A Morte do Palhaço* (soprattutto *O Mistério da Árvore* e *Primavera Abortada*).

Non si limitano all'evocazione di un medioevo fiabesco, comunque, gli elementi che denunciano l'ancoraggio di *Santa Eponina* alla tradizione del racconto agiografico. Familiare al repertorio tematico del genere è anche, chiaramente, la presenza di una parabola in cui l'autoumiliazione e la degradazione (e più in dettaglio, per la protagonista del racconto, il contatto con l'abietto e il rivoltante) rappresentano le tappe fondamentali di un percorso che attraverso la mortificazione del corpo e la sofferenza fisica perviene all'elevazione dello spirito. Un percorso che pur essendo comune appannaggio di molte figure del martirologio cristiano, risulta di preferenza attribuito a donne divenute sante, quando non da esse stesse apertamente rivendicato³. Una particolare prossimità può essere riscontrata, ad esempio, con la figura di Santa Elisabetta, che pur essendo la "illustre figlia del re d'Ungheria", come racconta Iacopo da Varazze, "per amor di Dio non disprezzava le cose più basse e vili", arrivando ad ab-

² Cfr. J. PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 237-255. Riguardo al tempo e al luogo dell'azione va detto che il racconto di Eça e quello di Brandão conservano, seppur con gradazioni diverse, l'indeterminatezza che secondo Bachtin è costitutiva del genere agiografico; Cfr. M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 166-169.

³ Un simile paradigma interpretativo emerge, del resto, già nella penetrante analisi del testo in esame proposta da Vítor Viçoso: V. VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 187-190. A questo proposito si veda anche: A. MORINO, *Benedetta sia tu tra le blatte* in: ID. *Cose d'America*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 221 *passim*. Il saggio di Morino propone un'interessante analisi del romanzo *A paixão segundo GH* di Clarice Lispector alla luce della tradizione della letteratura mistica (in particolare quella prodotta da donne).

bracciare e prendersi cura di “un uomo dal volto deforme, col capo orrendamente fetido”⁴.

Fondamentale, nel caso di Eponina, parrebbe allora l’asse verticale che struttura la topografia immaginaria del racconto. La vicenda della principessa, nata in un castello abbarbicato su un monte e assimilato a “um altivo ninho de águias”, si organizza tutta attorno a un itinerario discendente che, avviatosi con l’abbandono del maniero (“Abriram-se as portas e Santa Eponina desceu o monte”; p. 307), la condurrà, di umiliazione in umiliazione, fino a uno strato di completo annichilimento: “E desceu sempre, desceu mais, desceu tão fundo que acabou por ser imaterial” (p. 310).

Se alla dicotomia alto/basso si affiancano, poi, le opposizioni complementari puro/impuro e aperto/chiuso, non sarà difficile individuare, nell’economia complessiva del testo, il tragitto che da uno stato di incontaminata purezza conduce il personaggio ad aprirsi alla commistione con la sfera dell’immondo e dell’abietto, seppure conservando l’innocenza e l’animo limpido che le consentono di emergere pura da tutte le turpitudini (“saindo pura de todas as impurezas”; p. 309). Il percorso che dall’elevatezza (reale e simbolica) del maniero natale porta la protagonista alla ricerca del degrado estremo (fino a essere “calcada como as ervas rasteiras”; p. 306) è così parallelo e complementare a quello che la spinge ad abbandonare l’orgogliosa separatezza della “corte heráldica, recortada em oiro” (p. 307) a favore della promiscuità esemplificata dalla fitta serie di “bocas pegajosas e imundas”, “conúbios monstruosos” (p. 308) e “contactos viscosos” (p. 310) che punteggiano la sua progressiva immersione in un mondo notturno popolato da creature grottesche e aberranti.

Se si tiene presente, poi, che la discesa di Eponina alla dimensione infernale della violenza e dell’impulso ha la funzione di interrompere la carestia che affligge il regno e quindi di riattivare un ciclo vitale interrotto, non si potranno ignorare, oltre il filtro del paradigma agiografico, le evidenti tracce di un arcaico rito della fecondità, in cui, come nel mito di Persefone, il sacrificio della fanciulla che affonda nelle tenebre telluriche è necessario al periodico rinnovarsi della vita naturale. Non sarà un caso, allora, che gli esseri bestiali di cui la santa si piega a soddisfare le voglie abbiano per lo più, come Ade, la loro dimora in tane, antri oscuri, caverne profonde che replicano, del resto, il “buraco sinistro” (p. 305) in cui

⁴ I. DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995, p. 922 e p. 924.

vive l'ambiguo personaggio dell'eremita, a essi implicitamente associato anche per via dei suoi tratti animaleschi (tra i quali acquisisce particolare rilevanza, sotto questo punto di vista, "a boca maior que o antro escuro"; p. 306). Ed è, per altro, questo stesso carattere di ritualità pagana a emergere, ancora più chiaramente, nel racconto *Primavera Abortada*, che precede immediatamente il testo in esame all'interno dell'opera del '26.

L'antitesi di alto e basso, pur relativizzata dall'ambivalenza di un simbolismo ciclico di morte e rinascita, non risulta, d'altra parte, del tutto estranea al rigido schematismo della contrapposizione tra bene e male che è propria del genere agiografico. A tale riguardo è possibile proporre un raffronto tra la struttura simbolica di *Santa Eponina* e quella del presoché coevo *S. Cristóvão* di Eça de Queirós (1845-1900), che permetterà di notare tanto la reiterazione di un'affine polarità nella configurazione spaziale dei due racconti, quanto l'affiorare, nel secondo, di una parabola ascendente che sostituisce quella, di orientamento inverso, su cui s'incardina la vicenda della santa⁵.

Una parabola che si ricongiunge, nel caso del racconto queirosiano, al motivo della crescita, dato che la figura del santo viene qui a coincidere con quella di un bonario e ingenuo gigante. La caratterizzazione fisica del personaggio riprende, infatti, quella già fissata nella *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze (che attribuisce al santo una statura di dodici cubiti e un orrendo sembiante) e poi ripresa dalla successiva tradizione agiografica e iconografica⁶.

⁵ Si veda: J.M. EÇA DE QUEIRÓS, *S. Cristóvão* in ID. *Últimas páginas*, Porto, Lello & Irmão, s./d., pp. 11-184. D'ora in avanti le citazioni da tale opera saranno seguite dalla mera indicazione del numero di pagina. Verranno qui presi in considerazione, in maniera un po' sommaria, soltanto gli elementi del testo di Eça che meglio si prestano a un confronto con la *Santa Eponina* di Brandão. Un esame più esteso e approfondito del *S. Cristóvão* è stato tentato, dall'autore di queste pagine, nello studio "*S. Cristóvão: o palimpsesto hagiográfico e a imaginação visual*", destinato al numero doppio (23/24) della rivista *Queirosiana* (in corso di pubblicazione), di cui si riprendono e sviluppano qui alcuni passaggi.

⁶ Cfr. I. DA VARAZZE, *Legenda aurea*, con le miniature del codice Ambrosiano C240 inf., Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2007 (in particolare il capitolo "De sancto Christophoro", Vol. I, pp. 740-747). Gli accenni che qui si trovano all'altezza prodigiosa e al volto spaventoso del santo ("procerissimae staturae vultuque terribili erat et XII cubitos in longitudine possidebat") si presentano come probabili tracce residuali della più antica versione della storia testimoniata dal testo apocrifo degli *Atti di Bartolomeo* (IV-V secolo), in cui Cristoforo è un uomo appartenente alla stirpe leggendaria dei Cinocefali, che aiuta gli apostoli

Nella versione di Eça il giovane Cristóvão si trova così, in primo luogo, a essere protagonista di uno sviluppo corporeo precoce, controbilanciato da una sorta di torpore che ne rallenta, inizialmente, la maturazione intellettuale. Nelle successive fasi della storia l'eccezionalità della sua conformazione fisica viene poi più volte ribadita, come nell'episodio in cui un bambino di stirpe nobile prende al suo servizio il santo, riconoscendo in lui uno dei giganti di cui ha letto nei romanzi cavallereschi, o come quello in cui un misero saltimbanco fa fortuna mostrandolo ai curiosi in una fiera.

Se la natura gigantesca del personaggio è così ripetutamente evidenziata nello svolgersi della narrazione, l'elemento parallelo della deformità fisica, in rapporto con le antiche leggende per cui Cristoforo sarebbe appartenuto a una stirpe di uomini dalla tesa canina, risulta più attenuato nello svolgersi della storia. Il carattere mostruoso che fa del personaggio qualcosa di simile a un *homo selvaticus* è infatti soprattutto evidente al momento della sua nascita, come dimostra la citazione sottostante, mentre viene poi gradualmente mitigato, restando tuttavia legato alla componente cui lo scrittore concede fin da subito maggiore rilevanza sotto questo aspetto, ovvero l'accostamento con l'elemento vegetale.

Escuro, coberto duma pele rugosa e áspera; com uma face vaga, informe, onde as feições faziam como vagas protuberâncias nodosas; as mãos enormes enclavinadas sobre o ventre felpudo; torto das pernas que findavam em dois pés agudos, como os dum fauno, – todo ele parecia uma raiz sombria, raiz de árvore estranha, ainda negra da terra negra de que fora arrancada. E nem gemia. Era como o rudimento dum ser vegetal! (p. 30)

Va notato a questo proposito che l'identificazione del personaggio con una creatura vegetale si collega a uno dei principali temi della rielaborazione agiografica queirosiana, quello della fratellanza francescana con tutte le creature dell'universo, ed è probabilmente questa la ragione per cui tale motivo si ritrova poi sistematicamente sviluppato nelle successive fasi della narrazione. Durante le escursioni solitarie che il giovane Cristóvão compie nei boschi che circondano il suo villaggio natale, Eça afferma così che, quando questi si trova a essere richiamato verso il convivio umano dallo stimolo della fame, è malvolentieri che abbandona la

nel loro viaggio verso il regno dei parti (a questo proposito si veda la voce "Cristoforo" in L. GOOSEN, *Dizionario dei santi: storia, letteratura, arte e musica*, trad. Maria Cristina Coldagelli, Milano, Bruno Mondadori, 2000).

compagnia delle creature vegetali: “os seus passos desprendiam-se a custo, como se já tivesse raízes: todo ele cheirava a torrão e humidade, e era, na penumbra da tarde, como um tronco que se separava de outros troncos” (p. 48). Tema che viene poi ripreso nella narrazione del periodo trascorso dal santo in completa solitudine sulla montagna, in seguito alla morte del padre, attraverso espressioni come: “o mesmo vendaval esguedelhava-lhe os cabelos e as ramarias das árvores” oppure “as aves pousavam sobre os seus braços como sobre troncos dobrados” (p. 54)⁷.

Come si può vedere si tratta, in questo caso, di un elemento a cui lo scrittore dà uno sviluppo del tutto inedito, sebbene la traccia di un legame con l'elemento vegetale si possa riscontrare anche nella tradizione agiografica, in particolare nell'immagine del santo che guarda il fiume aiutandosi con un grosso bastone che poi, piantato davanti alla sua capanna, germoglia miracolosamente (in accordo con un motivo simbolico di cui si trova traccia anche nelle vite di santi quali S.Giuseppe, S.Bonifacio e S.Francesco)⁸. In sintesi si potrebbe dire che, partendo da un elemento già presente nella *Legenda Aurea*, la statura gigantesca di Cristóvão, e sviluppando un tratto, quello dell'accostamento col mondo vegetale, cui era conferita, nella narrazione di Iacopo da Varazze, una rilevanza meno decisiva, Eça fa del motivo della crescita uno delle isotopie fondamentali per l'orientamento ascendente del suo racconto, come può confermare l'esame di alcuni passaggi su cui vale la pena di soffermare ancora l'attenzione.

Si può pensare, innanzitutto, all'episodio che fa seguito alla carneficina che mette fine alla *jacquerie* capitaneggiata dal santo, in cui egli sogna che nuovi miserabili in rivolta risorgano senza posa dalle spoglie dei compagni uccisi: “os Jaques renasciam dos ossos dos Jaques mortos, cada vez mais numerosos, até que a planície toda era uma sarça de braços magros, clamando, pedindo igualdade” (p. 162). Una visione in cui i mo-

⁷ Nel racconto *Civilização*, pubblicato a puntate sulla *Gazeta de Notícias* di Rio de Janeiro nell'ottobre del 1892, in una fase quindi non distante dal probabile periodo di stesura di *S. Cristóvão* (a cui Eça fa riferimento in una lettera di quello stesso anno a Ramalho Ortigão) affiora con analogo accento il motivo della fratellanza con piante e alberi: “Jacinto parava a contemplar com carinho os milhos altos. Com a mão espalmada e forte batia no tronco dos castanheiros, como nas costas de amigos recuperados”; J.M. EÇA DE QUEIRÓS, *Contos*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edições “Livros do Brasil”, p. 89.

⁸ Cfr. L. F. A. MAURY, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen Âge*, Paris, Ladrance, 1843, pp. 73-77.

tivi della proliferazione vitale e della rinascita ciclica, accostati all'immagine vegetale della "sarça" (rovo, sterpaia), s'inseriscono nel contesto di una simbologia in cui, secondo le coordinate definite da G. Durand, la rinnovazione annuale della vita naturale si coniuga con un finalistico "mythe du progrès", precludendo, in questo caso, al trionfo finale dei servi ribelli che conclude la proiezione onirica: "E sobre a terra só ficavam Jaques, que cantavam em triunfo na frescura da manhã clara" (p. 163)⁹.

Trasferendosi dall'esperienza del sogno a quella del delirio che accompagna l'agonia di un individuo morente, gli stessi motivi si trovano nuovamente connessi e intrecciati nella descrizione degli ultimi momenti di vita della madre di Cristoforo, che, afflitta perché all'eccessivo sviluppo fisico del figlio non corrisponde quasi nessun segno di maturazione intellettuale, si trova a essere vittima di un misterioso male. E, così come il figlio, anche il suo male, come confessa al marito poco prima di morire "há de crescer, e crescer..." (il corsivo è dell'edizione consultata, p. 37), un parallelismo nella crescita che risalta con tutta evidenza nella visione che accompagna l'agonizzante nell'ora estrema.

E pareceu-lhe que, diante, o seu filho começava a crescer visivelmente; já os seus cabelos ruivos tocavam o teto da cabana: o colmo esgaçou e, através da abertura, Cristóvão crescia para o céu mais alto que os pinheiros, já com a face perdida entre os flocos de neve; e tão feio e monstruoso que as estrelas fugiam pelo ar, como almas assustadas. Deu um grito. O pobre lenhador despertou, debruçado logo sobre ela, a tremer. A sua companheira parecia adormecida. Então Cristóvão veio lentamente em torno do catre, e pondo as mãos, de leve, sobre os cabelos que um suor humedecia, gritou:
– O mãezinha, mãezinha, não durmas! (p. 39)

Il vettore semantico ascendente s'inserisce, in quest'ultimo caso, nell'ambivalenza di una rappresentazione in cui, come nelle statuette di vecchie donne gravide analizzate da M. Bachtin a proposito dell'immaginario grottesco di Rabelais, al motivo dell'invecchiamento e della morte s'interseca e sovrappone quello della crescita e del rinnovamento, facendo sì che morte e sviluppo vitale si trovino a coincidere. E se, nell'opera di Rabelais, in un'atmosfera che mescola tragico e comico, la madre di Gargantua muore nel momento in cui il figlio viene al mondo, nel testo

⁹ Cfr. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969 (in particolare il capitolo "Du schème rythmique au mythe du progrès"; pp. 378-399).

di Eça la morte della madre del gigantesco protagonista coincide con quella specie di seconda nascita che è l'accesso alla dimensione verbale¹⁰.

All'ambivalenza di questo doppio movimento di morte/nascita (comune, come si è visto, all'universo simbolico della *Santa Eponina* di Brandão), può subentrare, in altri casi, una più consueta valorizzazione del vettore ascendente, che diviene allora trasparente metafora di un percorso di elevazione spirituale. È quanto testimonia una delle più suggestive immagini del racconto, che affiora tra gli interrogativi suscitati nel protagonista dalla contemplazione del firmamento notturno, e in cui, curiosamente, ritorna l'identificazione, già presente nella visione della madre morente, di stelle e anime, come se l'anelito spirituale e l'effusione amorosa di Cristoforo, rivolti a tutto l'esistente, non avesse altro traguardo che quello indicato del remoto splendore degli astri.

A sua ternura abrangia o Universo. Por vezes, de noite, olhando o céu, vinha-lhe como um grande amor pelas estrelas. Elas eram claras e puras. Um momento brilhavam, depois partiam. E a Lua que chegava então era tão triste, que um suspiro, sem som, levantava o coração de Cristóvão. Para onde iam assim todos aqueles astros, correndo, correndo? E viera a pensar que seriam almas subindo, subindo nos espaços, mais altas à medida que eram mais puras, ganhando uma légua por cada bondade que realizavam, e tendendo assim à perfeição, até se tornarem dignas de se abismar no seio sublime de Jesus. (pp. 174-175)

L'immagine delle stelle/anime che si elevano fino al *seno sublime di Gesù*, posta in conclusione del penultimo capitolo dell'opera, anticipa e prepara l'episodio su cui si chiude la narrazione, in cui il Salvatore, presentatosi nottetempo a Cristóvão sotto le spoglie di un bambino, chiede dapprima di essere trasportato al di là del fiume e poi fino alla dimora paterna, in cima a una montagna. Il santo, nonostante il peso eccezionale del passeggero, fa ogni sforzo per soddisfare la richiesta, fino a che, cadendo a terra sfinito, viene sollevato in aria dal bambino stesso, che, tenendolo

¹⁰ Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1995, p. 31. A proposito della visione che accompagna gli ultimi momenti della madre di Cristoforo vale forse la pena di ricordare che, all'interno dell'opera del proprio contemporaneo Machado de Assis, lo scrittore portoghese dichiarava di provare una speciale ammirazione per il capitolo VII delle *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), dedicato al delirio che precede la morte del protagonista; Cfr. A. CAMPOS MATOS, *Eça de Queirós. Uma Biografia*, Porto, Edições Afrontamento, 2009, p. 130.

tra le braccia, lo porta con sé in cielo. Anche in questo caso il punto di partenza è rappresentato dalla *Legenda Aurea*, in cui, tuttavia, l'impresa di Cristoforo si conclude sulla riva opposta del fiume, luogo dove egli deposita il misterioso bambino. Questi rivela dunque la propria identità, ordinando al santo di piantare all'ingresso della propria capanna il bastone utilizzato durante la traversata, che il giorno dopo si coprirà per miracolo di foglie e frutti.

L'innovazione introdotta da Eça facendo seguire al guado del fiume l'ascensione al monte parrebbe dipendere dal testo cui è possibile attribuire il ruolo di intermediario privilegiato (anche se probabilmente non esclusivo) tra lo scrittore e la vicenda narrata nella *Legenda*. Ci riferiamo alla riedizione curata tra il 1869 e il 1870 da Padre José António da Conceição Vieira del *Flos sanctorum* del frate Diogo do Rosário (1567), presente nella biblioteca personale di Eça. L'episodio del fiume attraversato portando in spalla Gesù Bambino, eliminato da Frei Diogo perché considerato spurio, viene infatti reintegrato dal curatore dell'edizione ottocentesca, che a questo proposito propone, accanto a quella di Iacopo da Varazze, anche una versione alternativa della storia, secondo cui sarebbe stato lo stesso Gesù, dopo la traversata, a condurre il futuro santo all'eremo di un monaco affinché fosse battezzato¹¹.

Non si può del resto trascurare, riguardo alla sequenza narrativa in esame, il ruolo giocato da un secondo importante riferimento intertestuale, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (1877) di Gustave Flaubert, la cui influenza potrebbe aver contribuito in maniera decisiva alla scelta di collocare la drammatica traversata del fiume a conclusione della parabola esistenziale del santo, a differenza di quanto avveniva nella versione di Iacopo da Varazze, in cui questi moriva decapitato per volere del malvagio re Dagno.

Al testo dello scrittore francese rimandano, del resto, altri dettagli dell'*explicit* di *S. Cristóvão*, così come una serie di indizi disseminati nel

¹¹ Si veda: D. DO ROSÁRIO, *Flos sanctorum. Histórias das vidas de Cristo S. N. e da sua Sua Santíssima Mãe e dos Santos e suas festas*. Edição de José António da Conceição Vieira, Lisboa, Tipografia Universal de Tomaz Quintino Antunes, 1869-1870, 12 vv, pp. 253-257. L'opera di Frei Diogo do Rosário rientra nel novero delle opere appartenute allo scrittore che è stato possibile riunire e conservare presso la Fundação Eça de Queirós; per l'elenco completo di tali opere (che rappresentano solo una frazione dei volumi effettivamente posseduti da Eça) si veda: A. CAMPOS MATOS, *Biblioteca de Eça de Queirós* in ID. (organização e coordenação), *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 2000, pp. 58-69.

corso dell'intera narrazione. Occorre ricordare quanto meno, tra i primi, l'ascensione e l'assunzione celeste dei due santi, che Gesù, dopo essersi presentato nottetempo sotto le spoglie di un lebbroso o di un bambino smarrito ed essersi fatto portare dall'altra parte del fiume, conduce con sé in cielo stringendoli tra le braccia. All'origine del parallelismo tra i testi dei due grandi scrittori si può individuare, d'altra parte, anche la commistione sincretistica che già caratterizzava le leggende relative ai due santi nella *Legenda Aurea*, ancor più accentuata nella trasposizione di Flaubert, che include nella sequenza conclusiva del suo *Saint Julien* elementi chiaramente desunti dalla vita di San Cristoforo, come la scelta di vivere in solitudine nella sua capanna in riva al fiume (e non con la moglie come nella versione di Iacopo), la tripla invocazione che risveglia il santo nel cuore della notte e il peso eccezionale del passeggero trasportato dall'altra parte del fiume¹².

Il legame tra l'opera di Flaubert e la rielaborazione queirosiana delle leggende legate alla figure di *S. Cristóvão* e *Santo Onofre* rimane, del resto, un campo d'indagine ancora aperto a nuove letture e nuovi approfondimenti, così come quello dei rapporti tra tali leggende e la restante produzione dell'autore portoghese, tema, questo, a proposito del quale si ricorderà soltanto, in conclusione, l'esempio fornito dalla *Correspondência de Fradique Mendes*, e in particolare dalla lettera XVI, in cui non soltanto la generosità disinteressata qui attribuita al Budda avvicina la sua figura a quella del pressoché coevo *Cristóvão*, ma è anche il legame tra uomo e Natura a essere espresso attraverso l'idea di una fratellanza con l'universo vegetale che porta Fradique, qui molto vicino allo spirito del suddetto

¹² Non proveremo a riportare qui un elenco completo dei molteplici rimandi che collegano i due testi menzionati di Flaubert ed Eça, il cui studio viene già sviluppato nel contributo di Ana Maria e Silva Machado: A. M. E SILVA MACHADO, *Eça e a escrita hagiográfica (S. Cristóvão)*, in "Revista da Universidade de Aveiro – Letras", 6/8, 1991, pp. 61-90. Ci limiteremo ad aggiungere, alle segnalazioni presenti nello studio di Silva Machado (si veda pp. 79-80), la netta somiglianza tra l'uscita di scena, in entrambi i casi ascendendo lungo un obliquo raggio lunare, dell'eremita che appare nella visione profetica della madre di Julien e del bimbo biondo protagonista del primo sogno di Cristóvão ("[...] glissant sur le rai de la lune, il s'éleva dans l'air doucement, puis disparut"/ "se elevava para o ar, resvalando num raio oblíquo de lua, que entrava por uma fenda"; p. 128. La citazione della *Légende* è tratta da: G. FLAUBERT, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* in *Oeuvres II*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dusmenil, Paris, Gallimard, 1952, pp. 623-648, cit. p. 625.

racconto agiografico, ad affermare che: “Qualquer folha de olmo te ensina mais que todas as folhas dos livros”¹³.

E con le foglie d’olmo eccoci tornati, quasi inavvertitamente, a un’immagine arborea non distante da quella del sambuco-*sabugo* che ha aperto questo omaggio in forma di passeggiata per i boschi della letteratura lusitana di fine Ottocento. Ma, quali che siano stati i passi falsi e le lacune lasciate alle spalle, il sentiero terrestre o rampante che là ci immetteva nel più fitto dell’intrico, dopo essersi biforcuto e diramato, ritorto e snodato, ecco che adesso, congedandosi dal lettore ideale che fin qui l’ha pazientemente seguito, dipana le ultime pieghe del suo tracciato d’inchiostro, sbocca sulla radura sgombra di una pagina bianca ed è finito.

¹³ J.M. EÇA DE QUEIRÓS, *A Correspondência de Fradique Mendes*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edições Livros do Brasil, s./d., p. 229.